

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

HACER EXPORTABLE A CENTROAMÉRICA: ACTIVACIÓN DE CIRCUITOS
ARTÍSTICOS INTERNACIONALES Y SU IMPACTO EN LA CONSOLIDACIÓN DE
LOS MUSEOS DE ARTE MODERNO Y SUS COLECCIONES EN GUATEMALA Y
COSTA RICA, 1950-1996.

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de
Posgrado en Historia para optar al grado y título de Doctorado en Historia

SOFIA VINDAS SOLANO

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2021

Dedicatoria

Dedico esta investigación a mi familia, por su apoyo incondicional, por la inspiración constante que han sido para mí y por ser mi refugio siempre. A Caro, Manuel y Elisa por siempre alentarme y ser mis mejores amigos. Este triunfo es de ustedes y para ustedes. A Ruth, Andrés, Tania, Tavo, Berliot, Edgar, Adriana y Laura mis infinitas gracias por ser mi alegría y por acompañarme en cada paso del camino.

A la red de personas que han hecho posible esta investigación, en especial las mujeres, dentro y fuera de la academia, que han acompañado este trabajo. Gracias por su apoyo, su constante acompañamiento, sus preguntas estimulantes y su infatigable respaldo. No he tenido placer más grande en todo este proceso que el trabajo colaborativo que hemos entablado. Su apoyo firme desde la solidaridad renueva constantemente mis ganas de seguir adelante.

Finalmente, dedico estas páginas a las y los artistas de Centroamérica, cuyo trabajo y reflexiones de vida no solamente inspiran mi labor académica, sino que me hacen sentir orgullosa, todos los días, de pertenecer a esta región.

Agradecimientos

Infinitas gracias a todas las personas que contribuyeron de una u otra manera para que esta investigación fuera una realidad. En especial a las personas entrevistadas, porque sin sus aportes, este proyecto no habría sido posible. Deseo agradecer especialmente a Luis Díaz, Rodolfo Abularach y Carlos Poveda quienes compartieron no solamente su conocimiento conmigo, sino que también me dieron acceso a información fundamental para la investigación.

Al personal del Instituto Iberoamericano, en especial a Friedhelm Schmidt-Welle por su orientación, y a Francisca Roldán, por su calidez y ayuda para tener acceso a la información pertinente, durante mi estancia en Berlín.

Al personal de la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane, en especial a Penélope Ojeda y Rachael Stein por su amistad y apoyo en el archivo. Gracias a Adrian Anagnost y a Edith Wolfe por las conversaciones que compartimos, cuando necesité claridad en el rumbo a seguir en esta investigación.

Gracias al personal de la Biblioteca Nacional de Costa Rica y la Hemeroteca Nacional de Guatemala, por su ayuda. Al personal del Posgrado de Historia y la Escuela de Historia de la Universidad de Costa Rica, por su acompañamiento y amistad.

A mi familia adoptada de Guatemala, porque sin su apoyo la investigación de campo habría sido imposible. Gracias infinitas a Betty Palacios, Eric Salazar, Celia y Diego por recibirme año tras año en mis visitas. A mi colega y comadre Celia Ovalle y su hermosa familia, por su guía, las conversaciones que tuvimos y su tenacidad para apoyarme, la cual hizo posible que tuviera acceso a la información necesaria para el desenlace de este trabajo. A Carolina Morales por sus fotografías, a Guillermo Monsanto, Silvia Herrera Ubico y Rudy Cotton, por el acceso a información vital para reconstruir la historia que acá se narra. Gracias por las generosas

conversaciones que compartimos, las cuales me ayudaron a penetrar más en la historia cultural de su país.

A las mujeres que apoyaron este proyecto desde hace más de 4 años, cuando no sabía a dónde me llevaría: a Stephanie Huezo, Sanna, Hanna-Maija Pääkkönen y Diana Rodríguez Vértiz, pues conversando con ustedes me embarqué en la aventura de estudiar el arte moderno centroamericano. A Fiamma y Pilar, hermanas cósmicas. A Antonieta, Sofía y Majo por su guía y por ser inspiración siempre. A Lily, Lola y María quienes me enseñan a ser una mejor profesional y una mejor persona siempre. A las amigas # por ser un refugio para mí.

Gracias a mi familia, por acompañar este proceso durante todos estos años. Por siempre estar ahí para escucharme con un café, cuando lo necesité.

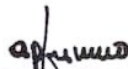
Gracias a Patricia Fumero y el personal del IIARTE (Nelson y Lorena), por su apoyo a esta investigación y a los proyectos paralelos a esta, los que hicieron posible este estudio.

A Gabriela Sáenz Shelby, mi amiga y guía. Esta investigación salió adelante gracias a tu escucha, tu ojo atento, tu lectura aguda, ¡gracias colega!

A Lauran, por su incansable revisión de estas páginas.

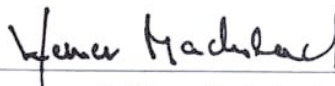
Gracias profundas a mis mentores: Werner, Víctor Hugo y Arturo, quienes apoyaron este proyecto desde su concepción, siempre con generosidad y buen humor, impulsándome paso a paso a dar lo mejor sin perder el rumbo.

"Esta Tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Historia de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Doctorado Académico en Historia"



Dr. Patricia Fumero Vargas

Representante del Decano de Sistemas de Estudios de Posgrado



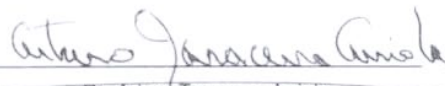
Dr. Werner Mackenbach

Profesor (a) guía



Dra. Laural Vánessa Bonilla Steiger

Lectora



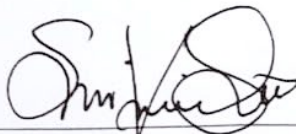
Dr. Arturo Taracena Arriola

Lector



Dr. Anthony Goebel Mc Dermott

Director del Programa de Posgrado en Historia



Sofia Vindas Solano

Sustentante

Tabla de contenido

| | |
|--|-----|
| Dedicatoria..... | ii |
| Agradecimientos | iii |
| Hoja de aprobación | v |
| Resumen | ix |
| Summary | x |
| Índice de Figuras y Tablas | xi |
| Abreviaturas | xv |
| 1. Presentación: | 1 |
| 2. Justificación: | 3 |
| 3. Delimitación del tema: | 4 |
| 4. Objetivos:..... | 6 |
| 4.1 Objetivo general: | 6 |
| 4.2 Objetivos específicos: | 7 |
| 5. Estado de la Cuestión..... | 8 |
| 5.1 Centroamérica en la historiografía de la región: Historia de Centroamérica, Historia cultural de Centroamérica e Historia de las políticas culturales en Centroamérica. | 8 |
| 5.2 La historiografía del arte centroamericano: Temáticas y tendencias. | 24 |
| 5. 3 El arte moderno centroamericano en la historiografía del arte latinoamericano..... | 34 |
| 6. Enfoque teórico..... | 41 |
| 6.1 El lugar del arte moderno y la modernidad: precisiones y características sobre los términos | 45 |
| 6.2. El arte moderno latinoamericano y centroamericano desde la teoría: sus características y particularidades | 49 |
| 6.3 La sociología del arte en el estudio del arte latinoamericano y centroamericano. | 59 |
| 6.4 Museos, objetos y colecciones: exhibiendo e interpretando la cultura material | 67 |
| 7. Postulados..... | 75 |

| | |
|---|------------|
| 8. Fuentes: | 76 |
| 9. Metodología: | 89 |
| 10. Esquema Capítular: | 95 |
| 11. Cronograma: | 97 |
| 12. Cuadro de concordancia: | 98 |
| Capítulo 1 | 100 |
| El contexto de creación de las Direcciones Generales y la consolidación de los museos de arte moderno en Guatemala y Costa Rica, 1950 - 1996 | 100 |
| Presentación | 100 |
| 1.1 Contexto sociopolítico y políticas culturales que llevan a la creación de la Dirección General de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida, en Guatemala, siglo XX-XXI: | 103 |
| 1.1.1 Desarrollo y consolidación de la Dirección General de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida en Guatemala, siglo XX- XXI | 117 |
| 1.2. Contexto sociopolítico y políticas culturales que llevan a la creación de la Dirección General de Artes y Letras y al Museo de Arte Costarricense, siglo XX-XXI | 133 |
| 1.2.1 Desarrollo y consolidación de la Dirección General de Artes y Letras y el Museo de Arte Costarricense, siglo XX- XXI | 145 |
| 1.3 Reflexiones finales | 153 |
| Capítulo 2 | 167 |
| Hacer exportable a Centroamérica: El rol de la OEA en la promoción de la modernidad artística de Guatemala y Costa Rica, entre 1950-1996 | 167 |
| 2.1 Centroamérica y la diplomacia cultural: La OEA y el arte moderno centroamericano. | 170 |
| 2.2. "París ha dejado de ser el centro": Movilización de artistas centroamericanos según las publicaciones de la OEA, entre 1950 y 1996.. | 186 |
| 2.2.1 Tipos de exposiciones en las que participan artistas de Guatemala y Costa Rica, promocionadas por las publicaciones de la OEA entre 1950-1996: | 200 |
| 2.2.2. Espacios y ciudades a nivel internacional donde se exhibió el arte de artistas guatemaltecos y costarricenses según las fuentes de la OEA | 246 |
| 2.3 Reflexiones finales | 256 |
| Capítulo 3 | 261 |

| | |
|--|------------|
| Representaciones visuales sobre identidad nacional, regional y cosmopolita en el patrimonio artístico del Museo Carlos Mérida, el Museo de Arte Costarricense, y el Museo de las Américas entre 1950-1996 | 261 |
| 3.1 Características del corpus de obras escogidas en el Museo Carlos Mérida y el Museo de Arte Costarricense..... | 270 |
| 3.2 Representaciones visuales sobre la nación, la región o lo cosmopolita en el arte centroamericano, 1950-1996 | 282 |
| 3.3 Arte moderno de Guatemala y Costa Rica en la colección del Museo de las Américas (OEA)..... | 354 |
| 3.4 Reflexiones finales..... | 361 |
| 13. Conclusiones Generales..... | 367 |
| 14. Bibliografía | 406 |
| Anexo I | 425 |
| Anexo II | 454 |

Resumen

Esta tesis se compone de tres capítulos estructurados de la siguiente manera: el primer apartado analiza el contexto de creación de las Direcciones Generales y la consolidación de los museos de arte moderno en Guatemala y Costa Rica, entre 1950 y 1996. Seguidamente, en el segundo capítulo se analiza el papel que desempeñó la OEA en la promoción de la modernidad artística de Guatemala y Costa Rica, entre 1950-1996. Finalmente, en el tercer apartado se analizan las representaciones visuales sobre identidad nacional, regional y cosmopolita en el patrimonio artístico del Museo Carlos Mérida, el Museo de Arte Costarricense, así como en el Museo de las Américas, entre 1950-1996.

El problema de estudio se planteó de la siguiente manera: ¿De qué manera la consolidación de un espacio artístico-cultural público institucionalizado de arte moderno, en Costa Rica y en Guatemala, a nivel local, y la actividad cultural transnacional de la OEA influyeron en las representaciones visuales sobre la identidad nacional, regional y cosmopolita presentes en las colecciones de estos museos de arte moderno entre 1950-1996? El interés fundamental a lo largo de la investigación ha sido mapear actores, espacios locales e internacionales y temáticas estéticas que fueron promovidas en la época de estudio, en relación con el arte centroamericano.

Summary

This research comprises three chapters structured as follows: the first section analyzes the contexts in which the Direcciones Generales and the modern art museums in Guatemala and Costa Rica were created between 1950 and 1996. The second chapter analyzes the OAS's role in promoting the artistic modernity of Guatemala and Costa Rica between 1950-1996. Lastly, the third section studies the visual representations of national, regional, and cosmopolitan identities present in the art collections of the Carlos Merida Museum, the Museum of Costa Rican Art, and the Museum of the Americas between 1950-1996.

The research was based on the following queries: In what way did the consolidation of an institutionalized public artistic-cultural spaces of modern art in Costa Rica and Guatemala and the transnational cultural activity of the OAS, influence the visual representations of the national, regional and cosmopolitan identities present in the art collections of the modern art museums in both countries between 1950-1996? The research offered valuable possibilities to map actors, local and international spaces, as well as aesthetic themes that were promoted during the period, with regard to Central American art.

Índice de Figuras y Tablas

Figuras:

| | |
|--|-----|
| Fig. 1. Cambio del nombre del Museo de Arte Moderno de Guatemala (1999) | 119 |
| Fig.2. Fotografía de la Iglesia del Calvario, Guatemala (1940). | 122 |
| Fig. 3. Fotografía del Salón 6, Guatemala (1973). | 124 |
| Fig. 4. Logotipo e invitación a la reinauguración del museo de Historia y Bellas Artes (1970) | 125 |
| Fig. 5. Fotografía de la fachada del Museo de Arte Moderno Carlos Mérida (2018). | 130 |
| Fig. 6. Fotografía de la fachada del Museo de Arte Costarricense (2018). | 165 |
| Fig. 7. Fotografía de las salas del Museo de las Américas (1995). | 192 |
| Fig. 8. Fotografía de la noticia “Llega hoy al país alto funcionario de la OEA” (1970). | 197 |
| Fig. 9. Fotografía de la noticia “Será jurado del Salón Anual José Gómez Sicre” (1973). | 198 |
| Fig. 10. Fotografía de Gómez Sicre del artista Roberto Cabrera en su estudio en Guatemala (1963). | 199 |
| Fig. 11. Fotografía del exterior del pabellón de Centroamérica en HemisFair'68 (1968). | 212 |
| Fig. 12. Participación de artistas centroamericanos en exposiciones de "Arte Latinoamericano" en las fuentes de la OEA, (1950-1996). | 214 |
| Fig. 13. Fotografía de Felo García, Lola Fernández, José Gómez-Sicre, el Presidente de Esso Standard Oil, Tanya Kreysa, Manuel de la Cruz Gonzales y Carlos Poveda (1963). | 218 |
| Fig. 14. Fotografía de la inauguración de la exposición de artistas modernos de Costa Rica, en la sede de la OEA en Washington D.C, (1964). | 220 |
| Fig. 15. Fotografía de vista parcial de la exposición de artistas costarricenses en la galería de la OEA en 1964. | 223 |
| Fig. 16. Fotografía de la nota “Luis Díaz en la Bienal de Sao Paulo: El Gucumatz en persona” (1971). | 236 |
| Fig. 17. Ciudades y países donde exponen artistas centroamericanos, (1950-1996). | 248 |
| Fig. 18. Afiche de la “Exposición Latinoamericana en París” (1962). | 254 |
| Fig. 19. Marco Augusto Quiroa. Tatascán. (1963). Técnica mixta sobre masonite. 62 x 82 cm Colección MUNAM. | 276 |
| Fig. 20. Carlos Mérida, Glorificación al Quetzal. (1965). Oleo sobre tela. 298 x 387 cm. Colección MUNAM. | 289 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 21. Francisco Zúñiga. Mujeres. (1982). Litografía a color sobre papel. Colección MAC. | 291 |
| Fig. 22. Guillermo Grajeda Mena, La Conquista (proyecto para mural), (1957). Lápiz y crayón sobre papel kraft. 60 x 101 cm Colección MUNAM..... | 292 |
| Fig. 23. Harold Fonseca, Elocatam, (1959). Oleo sobre tela. 106.3 x 91.3 cm Colección MAC. | 294 |
| Fig. 24. Hernán González Unidad, (1968). Fuente: Central American Pavilion. Hemisfair 68`. San Antonio Light Photograph Collection. | 296 |
| Fig. 25. Manuel de la Cruz González. Equilibrio Cósmico. 1965). Laca sobre madera. 110.3 x 80.5 x 4.9cm. Colección MAC..... | 300 |
| Fig. 26. Luis Díaz. Cubo al Cubo, (1970). Madera. 61 x 61 cm Colección MUNAM..... | 305 |
| Fig. 27. Francisco Amighetti. Conversación. (1969). Cromoxilografía sobre papel. 71.5 x 86 x 6.1 cm. Colección MAC. Fotografía cortesía del MAC..... | 309 |
| Fig. 28. Margarita Azurdia. De la serie "Homenaje a Guatemala": El cocodrilo verde (1973). Técnica mixta sobre madera policromada. 140 x 200 x 70 cm Colección MUNAM..... | 311 |
| Fig. 29. Efraín Recinos. El pintor, pintura con 9 estorbos. (1991). Óleo y aceite sobre durapanel y cartón. Pintura de óleo y aceite en durapanel y cartón. 248 x 415 cm. Colección MUNAM. | 314 |
| Fig. 30. Juan Luis Rodríguez. La familia cosquillitas, (1967). Ensamble en madera, 80.2 x 88.8 x 7.2 cm. 1967. Colección MAC. | 316 |
| Fig. 31. Rafael Ángel (Felo) García Picado. Pirro. (1993). Fotolitografía. 29 x 38 cm. 1993. Colección MAC. | 318 |
| Fig. 32. Luis Díaz. La colina poblada. (1964). Collage, Tela plegada sobre madera. 61x99cm. Colección MUNAM..... | 320 |
| Fig. 33. Hernán González. Vietnam. (1969). Talla en madera. 33.3 x 37.5 x 41.4 cm Colección MAC. | 321 |
| Fig. 34. Elmar René Rojas. La hora de la siembra. (1978-2006). Óleo sobre masonite. 97 x 122 cm Colección MUNAM. | 324 |
| Fig. 35. Roberto Cabrera. Serie Génesis No.3. (1967). Técnica mixta. 1.05 x 73.5 cm. Colección MUNAM..... | 324 |
| Fig. 36. Rafael Fernández Piedra. A la espera /algo por acontecer, (1972). Óleo sobre masonite y madera. 202 x 276.7 x 8 cm. Colección del MAC. | 331 |
| Fig. 37. Lola Fernández Caballero. Arquetipo. (1976). Oleo sobre madera. 140.2 x 141.4 x 3.8 cm. Colección MAC. | 333 |
| Fig. 38. Rodolfo Abularach. El choque, (1956). Oleo sobre tela, 71 x 158 cm. Colección MUNAM. | 336 |
| Fig. 39. Roberto González Goyri. Cazadora de pájaros, (1952). Bronce. 68.5 x 59 x 48 cm. Colección MUNAM. | 337 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 40. Lola Fernández Caballero. Microcosmos a través del círculo, (1974). Madera, yeso y metales. 161 x 121 x 2.8cm. Colección MAC..... | 340 |
| Fig. 41. Carlos Poveda. Chirripó, (1987). Relieve sobre plywood. 180.4 x 120 x 3.3 cm. Colección del MAC. | 342 |
| Fig. 42. Carlos Poveda. Talamanca, (1989). Óleo sobre tela y cartonaje. 125.5 x 95 cm. Colección MAC..... | 342 |
| Fig. 43. César Valverde. Composición Arrítmica, (1969). 50 x 90 cm. Colección MAC..... | 344 |
| Fig. 44. Juan Luis Rodríguez. Silla (Fragmento de “El Combate), (1969). Talla en madera quemada y pintura. 210 x 98.5 x 86 cm. Colección MAC..... | 345 |
| Fig. 45. Música grande. Efraín Recinos, (1970). Madera y técnica mixta. 240 x 440 cm. Colección MUNAM. | 348 |
| Fig. 46. Roberto Cabrera. Trinchante de don Pedro, (1972-1974). Instalación. 280 x 180 cm Colección MUNAM. | 351 |
| Fig. 47. Dagoberto Vásquez. Pájaros bajo la lluvia, (1964). Soldadura en latón. 145 x 68 x 42 cm. Colección MUNAM. | 353 |
| Fig. 48. Carlos Mérida. Estampas del Popol Vuh: Fragments from Chapter XXII and XXIII, (1943). Litografía. 41 x 32 cms. Colección AMA..... | 358 |
| Fig. 49. Rodolfo Abularach. Fugitive from a Mayan Lintel. (1958). Tinta y papel. 68.5 x 98.5cm. Colección AMA. | 359 |
| Fig. 50. Roberto González Goyri. El portador de fuego, (1991). Acrílico en canvas. 150 x 150 cm. Colección AMA. | 360 |
| Fig. 51. Elmar Rojas. Sin título, (1992). Estampa. 63.5 x 46 cm. Colección AMA..... | 360 |
| Fig. 52. Fotografía del artista Rodolfo Abularach, en su casa de habitación, acompañado de su obra “Estela” de 1964. (2019). | 365 |

Tablas:

| | |
|--|-----|
| Tabla 1. Fuentes hemerográficas consultadas para la investigación..... | 78 |
| Tabla 2. Revistas consultadas para la investigación..... | 80 |
| Tabla 3. Análisis de la colección del Museo Carlos Mérida y el Museo Arte Costarricense, 1970-1996..... | 92 |
| Tabla 4. Base de datos de actividades registradas en la Revista Américas y el Boletín de Artes Visuales, 1950-1996..... | 94 |
| Tabla 5. Lista de galerías mencionadas en las fuentes de la OEA, donde exponen artistas guatemaltecos y costarricenses, (1950-1996).... | 250 |
| Tabla 6. Museos y universidades mencionados en las fuentes de la OEA, donde exponen artistas guatemaltecos y costarricenses, (1950-1996).... | 251 |

| | |
|--|-----|
| Tabla 7. Desglose de obras y artistas analizados en la colección del Museo Carlos Mérida, 1950-1996 | 267 |
| Tabla 8. Desglose de obras y artistas analizados en la colección del Museo de arte costarricense, 1950-1996..... | 269 |
| Tabla 9. Artistas de Guatemala y Costa Rica presentes en la colección del Museo de las Américas, OEA, 1950-1996..... | 355 |

Abreviaturas

Dirección General de Bellas Artes de Guatemala (DGBA)

Dirección General de Artes y Letras de Costa Rica (DGAL)

Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida (MUNAM)

Museo de Arte Costarricense (MAC)

Unión Panamericana (UPA)

Organización de Estados Americanos (OEA)

Dirección de Artes Visuales de la Unión Panamericana (DAV)

Museo de las Américas de la OEA (AMA)

Centro Regional para el Desarrollo de las Artes Gráficas (CREAGRAF)

Universidad de Costa Rica (UCR)



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEP Sistema de
Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, SOFIA VINDAS SOLANO, con cédula de identidad 112860663, en mi condición de autor del TFG titulado How? exportable a Centroamérica Activación de circuitos artísticos internacionales y su impacto en la consolidación de los museos de arte moderno y sus colecciones en Guatemala y Costa Rica, 1950-1996.

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI ☒ NO ☐

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:

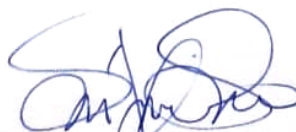
Nombre Completo: SOFIA VINDAS SOLANO

Número de Carné: A45850 Número de cédula: 112860663

Correo Electrónico: sotia.vindas@ucr.ac.cr

Fecha: 31/5/2021 Número de teléfono: 88187410

Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): DR. WERNER MACKENBACH


FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

1. Presentación:

El presente trabajo analiza de manera comparada, dos procesos socioculturales contemporáneos paralelos: por un lado la institucionalización de un espacio público como lo son los museos de arte moderno en Costa Rica y en Guatemala en la década de 1970, así como sus antecedentes, la Dirección General de Bellas Artes en Guatemala y la Dirección General de Artes y Letras en Costa Rica creadas entre las décadas de los años cincuenta y sesenta, y por otro lado, el desarrollo de una intensa actividad artística transnacional liderada por la OEA a nivel internacional, de la cual fueron partícipes de manera activa, artistas de ambos países en la segunda mitad del siglo XX.

Al mapear estos movimientos en dos niveles (uno local y otro transnacional) es posible dimensionar de qué manera este intercambio internacional influyó en las representaciones visuales sobre la identidad nacional, regional y cosmopolita, presentes en las colecciones de los dos museos de arte moderno en estudio, en un contexto posterior a la II Guerra Mundial y de recrudecimiento de las tensiones políticas al calor de la Guerra Fría, hacia la segunda mitad del siglo XX. Enfocar este estudio desde una perspectiva comparada permite entender estos fenómenos como sucesos no meramente locales, sino de entrecruces, y poner atención a las interacciones y los puntos de encuentro y desencuentro entre los actores.

Para el periodo en estudio, diversos proyectos de cooperación cultural internacional fomentaron la participación de artistas latinoamericanos en múltiples espacios expositivos, lo cual incentivó, de igual manera, un acelerado flujo de sus ideas, así como de sus propuestas estéticas en el continente americano y a nivel internacional. Dentro de este movimiento, Centroamérica desempeñó un papel periférico, pero importante, al aportar diversos elementos propios en torno al quehacer del arte de esta región. Sabemos muy poco de la contribución de las y los centroamericanos en este sentido, por lo que la presente investigación abre un

campo poco explorado y ofrece la oportunidad de contribuir con elementos y datos para entenderlo.

La actividad de la OEA en la segunda mitad del siglo XX, no solo fomentó la difusión de información sobre lo que sucedía en el ámbito artístico de la región, sino que también estimuló la promoción de artistas centroamericanos. Las actividades artísticas a nivel internacional difundidas mediante las publicaciones de la OEA evidencian las maneras diversas en que se generaron redes culturales en torno al arte moderno a nivel centroamericano y a nivel internacional, las cuales impactaron los procesos locales de institucionalización del arte, y la consolidación del patrimonio artístico que poseen las colecciones de arte moderno de Guatemala y Costa Rica.

Para reconstruir las interacciones entre estos actores diversos, la investigación se posiciona desde la sociología del arte, como enfoque desde el cual se analizan las dinámicas sociales que se dieron en este intercambio de artistas latinoamericanos -y dentro de ellos, los centroamericanos- en los circuitos artísticos de la época. Por otra parte, para presentar respuestas a estas inquietudes, se revisaron décadas de información en torno a la historia del arte centroamericano, particularmente de Guatemala y Costa Rica, a través de la prensa, catálogos y revistas, así mismo como entrevistas con artistas y expertos cercanos a estos procesos. Adicionalmente, se realizó una lectura del patrimonio plástico moderno del Museo Carlos Mérida de Guatemala, del Museo de Arte Costarricense y del Museo de las Américas de la OEA, para conocer mejor los tipos de prácticas artísticas que se dieron en la época, a partir de sus acervos.

Luego de una revisión bibliográfica sobre la historiografía del tema, queda claro que muy poco se ha dicho sobre la historia de estos intercambios culturales en el arte moderno de Centroamérica, desde una perspectiva histórica comparada con enfoque global, reconstruyendo los actores, los espacios de interacción de estos artistas y el contexto geopolítico en el que se generaron estos tránsitos.

2. Justificación:

El proyecto analiza el contexto de los procesos culturales y políticos, local y regionalmente, que influyeron en la creación de dos espacios institucionalizados de arte moderno y sus colecciones de arte en dos países de Centroamérica: Costa Rica y Guatemala. Fue en la década de 1970 que se crearon dos entes rectores del arte nacional, a saber, el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida y el Museo de Arte Costarricense, encargados de custodiar el patrimonio artístico moderno de sus naciones.

Sin embargo, en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, existieron instituciones que antecedieron a estos museos, conocidas como las Direcciones Generales, encargadas de coordinar la difusión y la actividad artística en ambos países. Las Direcciones, entre otras cosas, trabajaron de cerca con entidades como la Organización de Estados Americanos, para apoyar la participación de artistas de la región en plataformas internacionales, junto con otros artistas latinoamericanos. Este intercambio no solamente nutrió a las y los artistas en sus posicionamientos estéticos, sino que, a su vez, impactó de forma directa las obras que ingresaron a las colecciones de los museos de arte moderno en ambos países.

A la luz de esto, el primer elemento que motiva esta investigación es que este intercambio artístico, el cual traspasó las fronteras nacionales e institucionales, e hizo confluir a organismos internacionales, galerías y espacios artísticos con artistas de diversas partes del continente americano, no ha sido investigada para el caso de estos dos países centroamericanos. Adicionalmente, otro elemento que cabe resaltar es que, a lo largo de la época de estudio, se recrudecieron las tensiones a nivel internacional durante la Guerra Fría y, dentro de esta contienda, Centroamérica jugó un papel importante a la luz de los intereses geoestratégicos de EE. UU en esta zona. En este sentido, la investigación aporta elementos para

comprender el papel que jugaron las artes visuales como espacios donde este contexto de disputa internacional también incidió.

Otra motivación central en este estudio fue recopilar fuentes primarias básicas sobre la historia social y cultural del arte moderno de Centroamérica, ya que los vacíos y la carencia de ellas ha dificultado la investigación. Al día de hoy, no existe acceso público a estas fuentes, ni se ha hecho una recopilación sistemática de estas. La imposibilidad de tener acceso a datos de este tipo resulta en que la investigación sobre la historia cultural del arte moderno de nuestra región sea escasa. Por esto, este estudio se ha dado a la tarea de identificar y recopilar fuentes físicas, bases de datos e inventarios, así como fuentes orales, por medio de entrevistas a expertos, artistas y demás. Algunos protagonistas claves de esta historia están deseosos de compartir su memoria sobre estos procesos, por lo que realizar una recopilación de testimonios orales fue fundamental para complementar y llenar vacíos de información.

Esta investigación es un esfuerzo por evidenciar la necesidad de estudios de esta naturaleza, y por potenciar el análisis de estos temas con indagaciones que superen el foco nacionalista y apuesten por lecturas transnacionales e internacionales de los fenómenos locales, como es el caso del arte y la cultura centroamericanas. Como primera aproximación a este tema, y a partir del presente análisis, se podrán abrir otros campos de exploración sobre la historia cultural de las artes visuales centroamericanas y comprender los mecanismos de interacción que tuvieron lugar con otras esferas fuera de las estrictamente nacionales o regionales.

3. Delimitación del tema:

Delimitación temporal:

La investigación da inicio en 1950, dos décadas antes de la consolidación de los Museos de Arte Moderno en cada país. Esta delimitación temporal se debe, no solo a que existen importantes precedentes a estas instituciones como las Direcciones Generales, sino también porque, tanto en Costa Rica como en Guatemala, los países atravesaron una profunda transformación cultural y sociopolítica durante dicha década en la cual el arte jugó un papel clave, no solo a nivel nacional, sino a la luz de la confrontación cultural que tuvo lugar en el seno de la Guerra Fría. Debido a que estos museos fueron creados en la década de los setenta, la investigación finaliza específicamente en 1996, con la firma de los acuerdos de paz ese año en Guatemala. Este fue un evento parteaguas en la historia de la región en términos sociales, culturales y políticos. Adicionalmente, desde el punto de vista de la historia del arte, este cierre temporal reconoce que, en la década de los noventa, se consolidó el paradigma del arte contemporáneo en la región.

Delimitación espacial:

El estudio se centrará en Costa Rica y Guatemala, y más precisamente en San José y ciudad Guatemala como capitales de estos países. Fue en estos lugares donde se ubicaron los actores relacionados con los procesos y temas de interés de esta investigación, así como donde se propicia la interacción entre artistas, exposiciones, colecciones de arte públicas, certámenes de arte, etc. En dichas ciudades de ambos países se centralizó la institucionalización del arte, no solo mediante la creación de las Direcciones Generales, y posteriormente de los museos, sino también con la creación de las escuelas de bellas artes. A lo largo de la investigación, estas dos ciudades se contrastan además con una geografía ampliada, para dimensionar el impacto y los alcances de las redes de interacción transnacionales en las cuales participaron activamente los actores ubicados en estos dos países, con otros actores en Latinoamérica, EE. UU, Europa y en la propia región centroamericana.

Por otra parte, la razón fundamental para escoger estos dos países es su potencial comparativo: Costa Rica y Guatemala son dos ejemplos paradójicos y divergentes en términos de procesos políticos vividos en estas naciones. Ambos países experimentaron convulsos procesos sociopolíticos durante la década de los años cuarenta y cincuenta, los cuales afectaron los tejidos sociales de ambas sociedades. El resultado de estos procesos, para estos países fue radicalmente opuesto: en el caso de Costa Rica, el país se decantó por una tortuosa transición democrática después de la revolución de 1948. En el caso de Guatemala, después de su revolución en 1944, se dio un golpe de Estado en 1954 llevado a cabo con el liderazgo de la CIA. En las siguientes cuatro décadas, a pesar de la conquista de los tratados de paz de 1996, Guatemala ha sido víctima de una serie de regímenes autoritarios.

Las fuentes principales de análisis se han encontrado en los periódicos de estos países, en las colecciones de arte de los museos, en entrevistas, catálogos y revistas; así como haciendo la revisión bibliográfica pertinente. Sobre este punto, cabe destacar la ayuda del Instituto Iberoamericano en Berlín, el cual otorgó una pasantía de investigación durante el II semestre del 2018, para utilizar su biblioteca sobre Latinoamérica y el Caribe durante seis meses. Así mismo, en el año 2020, la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane en Nueva Orleans otorgó una beca de investigación por dos meses para el acceso a bases de datos hemerográficas. En el apartado de metodología y fuentes se presenta una tabla completa con los documentos recopilados y analizados para la investigación.

4. Objetivos:

4.1 Objetivo general:

Analizar de qué manera la consolidación de un espacio artístico-cultural público institucionalizado en los dos museos de arte moderno en Costa Rica y en Guatemala a nivel local, y la actividad cultural transnacional de la OEA, influyeron

en las representaciones visuales sobre la identidad nacional, regional y cosmopolita presentes en las colecciones de estos museos, entre 1950-1996.

4.2 Objetivos específicos:

1. Reconstruir el contexto cultural y político de creación de la Dirección General de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno Carlos Mérida (Guatemala), así como de la Dirección General de Artes y Letras y del Museo de Arte Costarricense (Costa Rica), para determinar cuáles actores, situaciones locales y procesos institucionales influyeron en la configuración estética del patrimonio artístico de ambos países entre 1950-1996.
2. Caracterizar la forma en que la Unidad de Artes Visuales de la OEA promovió artistas de Guatemala y Costa Rica mediante sus publicaciones, así como por medio de eventos y exposiciones en espacios vinculados al arte moderno internacional, para evidenciar este flujo internacional de artistas de ambos países y determinar cómo esta actividad influyó en la configuración estética del patrimonio artístico de ambos países entre 1950-1996.
3. Determinar cómo la circulación y vinculación de las y los artistas de estos dos países con un activo circuito regional e internacional de arte, más allá de las fronteras e instituciones locales y de la injerencia de la OEA, nutrió posicionamientos estéticos propios en torno a las representaciones visuales sobre identidad nacional, regional y cosmopolita que influyó en la consolidación del patrimonio artístico de estos museos, entre 1950-1996.

5. Estado de la Cuestión

5.1 Centroamérica en la historiografía de la región: Historia de Centroamérica, Historia cultural de Centroamérica e Historia de las políticas culturales en Centroamérica.

Héctor Pérez Brignoli y su “Breve historia de Centroamérica”¹ son un referente indiscutible para abordar el contexto histórico en el que se debe analizar el arte centroamericano. Para el autor, en el siglo XX, Centroamérica vivió con un “futuro de incertidumbre”² debido a las crisis sociales, políticas y económicas que tuvo que enfrentar a lo largo de ese periodo. Estas condiciones, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX (1945 y 1980) dieron pie a una profundización de las desigualdades sociales. Pérez menciona que, hacia la década de 1960, las sociedades centroamericanas experimentaron una crisis del orden liberal³, que impactó todas las esferas cotidianas de los habitantes y por supuesto afectó la política regional. Esto implicó ensayos de rebelión, insurrecciones generalizadas con fuertes procesos de represión por parte de los gobiernos locales y de la intervención bélica sistemática de los Estados Unidos. Estas crisis políticas, sociales y materiales impactaron severamente el desarrollo del ámbito cultural: se dio una desaceleración del apoyo del Estado a los proyectos culturales vinculados con el arte, lo cual no implicó necesariamente, que los artistas y otros actores paralizaran sus actividades; estos actores por el contrario se aseguraron sus propios espacios y diálogos al margen de las crisis para producir arte.

Para Pérez, en las últimas décadas del siglo veinte, la crisis estará “a la orden del día”⁴ en Centroamérica. Esta situación no solo se explica por la debilidad de las economías nacionales y de sus mercados fragmentados, sino también por el fomento de políticas y gobiernos represivos. También, estas tensiones se profundizaron por

¹ Héctor Pérez Brignoli, *Breve historia de Centroamérica* (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 220.

² Pérez B., Óp. Cit, 177

³ Pérez B., Óp. Cit, 148

⁴ Pérez B., Óp. Cit, 157

el impacto del choque ideológico entre los Estados Unidos y los movimientos de rebelión en la región. Como es esperable, estas complejas situaciones repercutieron en la producción artística local, sobre todo en Guatemala. Pero, en lugar de dejarse anular, los artistas optaron por registrar visualmente los acontecimientos y coyunturas de violencia mediante la expresión artística, al producir paralelamente estructuras de trabajo solidarias y crear redes de intercambio, cooperación y ayuda mutua entre ellos y en torno a la práctica artística.

En el texto de Elizabeth Fonseca “Centroamérica y su historia”⁵, la autora, al igual que Pérez Brignoli, analiza los procesos históricos en la región. Fonseca es esencial dentro de la historiografía de la región centroamericana, particularmente por haber construido una periodización en el análisis de la historia de la región, de la cual se nutrirán otras investigaciones, entre ellas las de Edelberto Torres-Rivas y Arturo Taracena. En este sentido, “La Piel de Centroamérica”⁶ de Torres-Rivas es otro notable referente para retomar el contexto de los países centroamericanos y analizar de qué manera los procesos sociopolíticos, como los mencionados anteriormente, han afectado al fenómeno cultural en la región. Torres presenta un punto de vista holístico sobre esta historia, y pone en contexto la construcción y concentración del poder en élites políticas y culturales, y así dilucida el rol central que ha jugado el arte como estructura paralela a algunos procesos de democratización. Esta capacidad de entrelazar procesos culturales y sociales con aspectos coyunturales es un aporte fundamental de este texto.

Adicionalmente, otra investigación que contribuye, en términos metodológicos, por su enfoque investigativo es: “Centroamérica en las globalizaciones (siglo XVI-XXI)”⁷ de Víctor Hugo Acuña. Este artículo se acerca a la historia de la región desde la inserción en varios procesos globalizadores que

⁵ Elizabeth Fonseca, ed., *Centroamérica: su historia* (San José: FLACSO, Educa, 1996).

⁶ Edelberto Torres-Rivas, *La piel de Centroamérica: una visión epidérmica de setenta y cinco años de su historia* (Guatemala: FLACSO, 2006).

⁷ Víctor Hugo Acuña, “Centroamérica en las globalizaciones (siglo XVI-XXI)”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 41, núm.1 (2015): 13–27.

trastocan a Centroamérica. Acuña es capaz de proponer un lente innovador en la manera cómo se estudian los países de la región, al poner un énfasis en la función clave de este territorio en el juego geoestratégico, con relación al resto del mundo, desde su vinculación a procesos de globalización en el siglo dieciséis, hasta la actualidad. Para Acuña, Centroamérica opera como puente o península subtropical, con relación a la potencia de los Estados Unidos. Esta lectura histórica desde la territorialidad es fundamental para reconstruir los procesos internacionales y globales que impactan las redes artísticas en la región. Dicho elemento es central para la presente investigación, en tanto enfatiza en la transferencia de tendencias estéticas, políticas, culturales y demás procesos internacionales, de país en país.

Por otra parte, sobre la identidad cultural centroamericana, autores como Arturo Taracena y Margarita Silva se han concentrado en estudiar propiamente el proceso político, que lleva a la construcción de la identidad de la región como tal. Para Taracena, en “Nación y República en Centroamérica (1821-1865)”, el proceso de construcción de la noción de la Federación Centroamericana pretendía generar una transición entre el sentido de “aldea al de Estado y de este al de Nación”⁸. En dicho texto, el autor explica que este episodio debe entenderse como un proceso mediante el cual se trató de solidificar un “concepto histórico-territorial” de la región, para luego hacerlo un factor o rasgo identitario: el de los centroamericanos. Vale la pena tener en cuenta investigaciones como esta, ya que como lo comentó Pérez Brignoli, el origen del debate sobre el lugar de “lo centroamericano” y “Centroamérica” en las sociedades respectivas podría rastrearse hasta este proceso post colonial.

En la introducción del primer tomo de la serie “Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas”, Werner Mackenbach presenta una reflexión en torno al debate sobre la pertinencia o no de hablar sobre “Centroamérica” o sobre “América Central”. La propuesta de Mackenbach es sugerente, ya que plantea que

⁸ Arturo Taracena Arriola. “Nación y República en Centroamérica (1821-1865)”, en *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, eds. Jean Piel y Arturo Taracena (México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2015), 45-61.

un tipo de investigación sobre la región que se centre en estos términos difícilmente puede presentar respuestas definitivas. Para el autor, sería mejor preocuparse “por indagar las repercusiones y consecuencias metodológicas de estos debates para la escritura de una historia de las producciones literarias de Centroamérica”⁹, o para el caso de interés de este trabajo, sobre la producción artística.

En esta línea, Margarita Silva Hernández propone una discusión a propósito de la construcción de la noción de “Centroamérica” a través de la historia de este territorio. En su texto “El nombre de Centroamérica y la invención de la identidad regional”¹⁰, la autora ha rastreado la forma en que se reconstruye una noción compartida de territorialidad hacia el fin de la colonia, fundamentalmente a través de las relaciones geográficas que implicaron algún tipo de nexo económico, aunque éste fuera débil. Para Silva: “se puede afirmar que durante los primeros años de la conquista, Centroamérica fue concebida de manera aislada y fragmentaria como una zona interoceánica, que no llegó a adquirir una delimitación precisa ni una diferenciación espacial regional”¹¹. Fueron los diversos proyectos políticos fallidos de la Federación y de la anexión al Imperio de Iturbide los que comenzaron a generar una revisión por parte de los intelectuales centroamericanos en torno a la posibilidad de un futuro compartido entre las hermanas repúblicas de Centroamérica. Adicionalmente, un aporte sugerente presentado Silva es que, para el caso costarricense, después de 1821 la nación fue considerada como Centroamérica, mientras que la patria era Costa Rica.

Muchos de los argumentos presentados por Silva están en concordancia con las tesis ya expuestas previamente, sobre los elementos políticos, sociales y económicos que compartieron las naciones de la región. Sobre este último punto, un

⁹Werner Mackenbach, “Introducción”, en *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – I*, ed. Werner Mackenbach (Guatemala: F & G Editores, 2018).

¹⁰Margarita Silva Hernández, “El nombre de Centroamérica y la invención de la identidad regional”. (Ponencia presentada en el Coloquio internacional: “Los nombres de los países de América Latina: identidades políticas y nacionalismos”, México D.F. Del 28 al 30 de Junio, 2006). Consultado en : <https://shial.colmex.mx/textos/MargaritaSilva.pdf>.

¹¹ Silva H., Óp. Cit., 5.

texto reciente analiza los legados materiales y económicos que hereda Centroamérica después de la Independencia. Se trata del texto¹² de Ronny Viales Hurtado y David Díaz Arias: “El impacto económico de la Independencia en Centroamérica (1760-1840). Una interpretación desde la Historia Global”. Los autores explican de qué manera la historia de una Centroamérica independiente, se inauguró con una crisis económica, legado del proceso independentista que marcó las historias de los nuevos países de la zona.

Como se ha constatado, el análisis sobre los elementos que componen la identidad cultural regional de Centroamérica es reciente, pero nutrido. Un texto corto que plantea la mayoría de los nudos temáticos que se han abordado sobre la temática es “Transformaciones del espacio centroamericano”¹³, de Héctor Pérez Brignoli. En esta ocasión, el autor sintetiza una amplia gama de maneras mediante las cuales se puede analizar la región centroamericana: la diversidad humana de etnias que confluyen en un espacio tan pequeño (entre ellos un complejo mosaico humano de familias amerindias), la diversidad de microclimas que constituyen los paisajes y que multiplican las posibilidades productivas de la geografía de la región, o los procesos políticos de integración y desintegración regional en términos políticos (por un lado con el intento fallido como Federación) y económicos (con las iniciativas que llevaron a la conformación del Mercado Común Centroamericano).

El texto titulado “Historia Cultural de Centroamérica”¹⁴ presenta una síntesis de las temáticas en las que se ha concentrado la investigación sobre cultura en Centroamérica. La mayoría de los artículos en el libro, plantean reflexiones realizadas de país en país: es decir no se analizan tendencias generales de la historiografía sobre cultura, pero se resalta la importancia del enfoque local con

¹²David Díaz Arias y Ronny Viales Hurtado, *El impacto económico de la Independencia en Centroamérica (1760-1840). Una interpretación desde la Historia Global* (San José: Editorial UCR, 2016).

¹³Héctor Pérez Brignoli, “Transformaciones del espacio centroamericano”, en *Para una historia de América*, eds. Marcello Carmagnani, Alicia Hernández Chávez, y Ruggiero Romano (México, D.F: Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas : Fondo de Cultura Económica, 1999).

¹⁴Juan José Marín, Patricia Vega, et al, comp.(s) *Historia cultural en Centroamérica: balances y perspectivas* (Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos, 2006).

relación al tema de estudio, en tanto retoma las riquezas y diversidades políticas, simbólicas, culturales y económicas de la región. El texto, del año 2006, propone conclusiones generales de esta historiografía. Algunas de estas ideas son¹⁵:

- I. La calidad del análisis interdisciplinario en Centroamérica, por ejemplo, el análisis sobre arte, música, institucionalización del patrimonio artístico, etc.
- II. La desigualdad de los procesos políticos impacta el desarrollo de la “historia de la cultura en Centroamérica”, y el caso de Panamá es clave para entender este punto.
- III. La historia de la cultura tiene algunas características en común: su antiimperialismo; la construcción de identidades marginales, como, por ejemplo, la inclusión de la visión indigenista (Guatemala) y un divorcio entre una lectura epistemológica más próxima a Europa, que al contexto regional de Latinoamérica (el caso de Costa Rica, tal y como es expuesto por Juan José Marín).

Por otro lado, Werner Mackenbach se ha encargado de revisar cuáles han sido los enfoques desde los cuales se ha estudiado a la región centroamericana por parte de la academia. Sus conclusiones las incluye en el texto “Nuevas tendencias en los estudios centroamericanos de la *Revista Iberoamericana*”¹⁶. Para el autor, desde la década de los ochenta, y con mayor fuerza a partir de los noventa, Centroamérica se ha estudiado principalmente desde dos ópticas. Un primer enfoque trató de identificar la naturaleza de cada sociedad nacional, sus perspectivas de desarrollo y opciones de cambio sociopolítico. El segundo, se orientó a la creación de concepciones o teorías de “alcance medio”, encauzadas hacia la descripción, análisis e interpretación de procesos específicos, para abordar lo macro desde ejemplos micro de la región. Estos dos enfoques se caracterizan por centrarse en un tipo análisis desde perspectivas nacionales, concebidas

¹⁵ Marín, Vega, et al, *Op. Cit.*, 2.

¹⁶ Werner Mackenbach, “Nuevas tendencias en los estudios centroamericanos de la *Revista Iberoamericana*”, *Diálogos Revista Electrónica* 7, núm. 2 (2007).

invariablemente desde una óptica esencialista y, por otro lado, desde encuadres regionales de tipo funcional.

En el estudio de la región ha sido fundamental el aporte que han realizado las escuelas de Historia de las instituciones de educación superior, puesto que han motivado la realización periódica de congresos de Historia y la creación de los congresos de Estudios Culturales, mediante los cuales se ha estimulado la difusión de investigaciones sobre Centroamérica. Mackenbach también resalta cinco temas sobre los cuales ha girado mayoritariamente esta investigación académica: la pobreza en la región, los desafíos de la convivencia pluriétnica en Centroamérica, los procesos de migración, historia, memoria y olvido y finalmente, los procesos de posguerra y la violencia desatada por dichos episodios. De lo anterior, cabe la pena resaltar el aporte fundamental que puede ofrecer una investigación sobre arte centroamericano, para ampliar el espectro de análisis sobre los procesos regionales socioculturales, como los que se propone analizar la presente investigación.

Para Mackenbach¹⁷, el reto que plantea el estudio sobre Centroamérica y la zona del Caribe radica en generar investigaciones que se propongan comparar los procesos culturales de Centroamérica, y evitar leer a la región como una formación estática. Para el autor, la historia de Centroamérica se debe analizar desde los procesos dinámicos y entrecruzados de actores locales e internacionales.

Por otro lado, es necesario revisar estudios específicos que se hayan realizado sobre Guatemala y Costa Rica y sus respectivos procesos socioculturales, en aras de poder establecer puntos de comparación. El contexto específico de dichas naciones, en donde se crearon dos importantes museos de arte moderno, fue convulso y polémico de maneras distintas. En este sentido, Costa Rica y Guatemala son dos ejemplos paradójicos y divergentes en términos de transición política en la época de estudio.

¹⁷ Mackenbach, Óp. Cit.

Dos textos fundamentales para la reconstrucción de este escenario son: por un lado, los artículos de Deborah Yashar, quien argumenta en perspectiva comparada, los antecedentes históricos de los regímenes políticos que se consolidaron hacia la segunda mitad del siglo XX, en Costa Rica y Guatemala. Por otro lado, Edelberto Torres acerca algunas lecturas estructurales, para analizar las tensiones históricas entre estos países después de los años cincuenta. Además de estos dos textos, Rafael Cuevas Molina en “Estado y Cultura en Guatemala y Costa Rica” propone una caracterización de los tipos de políticas culturales que promovieron los Estados resultantes de los procesos revolucionarios y contrarrevolucionarios de la segunda mitad del siglo XX en estos países.

Para Deborah Yashar, Costa Rica y Guatemala son dos de los regímenes centroamericanos más divergentes y duraderos de América Latina. Por un lado, Costa Rica experimentó una transición hacia la democracia política, después de la Guerra Civil de 1948, mientras que en Guatemala se inauguraba una historia sostenida de autoritarismo después del golpe de Estado que sufrió el entonces presidente Jacobo Arbenz, en 1954. La autora ha analizado ampliamente la trayectoria política de estos dos contextos, mediante un estudio comparativo de la historia de los países desde finales del siglo XIX y el siglo XX. Le interesa examinar los patrones de lo que llama “coaliciones domésticas” y las maneras en que las reformas y/o conflictos locales, protagonizados por estos grupos ideológicos, consolidaron o demolieron regímenes políticos.

En su artículo “Rehaciendo la política: Costa Rica y Guatemala a mediados del siglo XX”¹⁸, Yashar pone su mirada en las coaliciones políticas de posguerra. Allí argumenta que, a pesar de ser ejemplos opuestos en términos de regímenes democráticos, Costa Rica y Guatemala comparten lo que la autora llama “similitudes macro históricas” hasta al menos la primera mitad del siglo XX. El contexto de estas similitudes consistió en “siete décadas de oligarquía liberal y de régimen autoritario

¹⁸ Deborah Yashar, “Rehaciendo la política: Costa Rica y Guatemala a mediados del siglo XX”, *Mesoamérica* 17, núm. 31 (1996).

(1870-1940), una década de reformas democráticas y sociales (1940-1950) y un movimiento de contrarreforma que derrocó el anterior régimen democrático en Costa Rica (1948) y en Guatemala (1954)”¹⁹. A pesar de contar con una estructura macro histórica similar, en ambos países los resultados de estos procesos fueron muy distintos y hasta divergentes: por un lado el movimiento de contrarreforma costarricense liderada por José Figueres pudo sostener un proceso de democracia política después de 1948, mientras que el movimiento guatemalteco de contrarreforma respondió con la instalación de un gobierno autoritario, posterior al golpe de Estado contra el presidente democráticamente electo de Guatemala, Jacobo Arbenz, en los cincuenta.

En estos estudios, Yashar insiste en argumentar en contra de la reconstrucción típica de la historiografía centroamericana, la cual ha tratado de entender la divergencia histórica entre Guatemala y Costa Rica, desde las explicaciones que asignan un desmedido peso a dos factores: por un lado, al factor extranjero, es decir, a la intervención de los EE. UU. contra el régimen de Arbenz de 1954; por otro lado, la historiografía le ha dado un protagonismo desproporcionado en este proceso, a la figura particular del liderazgo doméstico aglutinador de José Figueres Ferrer. Para Yashar, las élites de ambos países atravesaron tensiones históricas, que fraccionaron a las cúpulas guatemaltecas y costarricenses. Estas fracturas constituyen una suerte de “condición necesaria pero no suficiente”²⁰ para la formación de coaliciones democratizadoras. Yashar menciona que esto es especialmente claro cuándo: “se comparan las coaliciones de reforma y contrarreforma de Costa Rica, las cuales iniciaron por igual un proceso de democratización”²¹. Las fracturas, así como la competitividad de las coaliciones y el grado de cohesión dentro de ellas, determinaron resultados tan diferentes en ambos países, siendo esta la variable clave en el análisis de Yashar.

En el caso guatemalteco, las coaliciones de contrarreforma existentes en

¹⁹ Yashar, Óp. Cit., 59.

²⁰ Yashar, Óp. Cit., 61.

²¹ Yashar, Óp. Cit., 62

medio de una élite unificada y un fuerte contexto de movilización popular se caracterizaron por compartir un pensamiento conservador homogéneo, en medio de un ambiente de poca competitividad electoral por la ausencia de una fuerte institucionalidad política. Este problema estructural fue resuelto post-reforma, al encargar al ejército la tarea de organizar un régimen autoritario que asumiera el monopolio de la violencia.

En el contexto costarricense, las coaliciones domésticas de contrarreforma se caracterizaron por incluir organizaciones políticas que eran competitivas en términos ideológicos e institucionales. Las élites costarricenses se encontraban divididas en medio de un entorno de estancamiento político, mientras la sociedad experimentaba un fuerte componente de movilización popular. Después de la guerra civil, el problema del régimen político, que había heredado la coalición de la contrarreforma, se resolvió mediante la irrupción de una nueva “coalición anti-reforma”, la cual dio pie a un proceso que llevaría a la consolidación de la hegemonía del partido Liberación Nacional, es decir, del bando ganador. La autora afirma que el bando ganador en Costa Rica desencadenó un proceso “democratizador” como un acto simbólico y concreto, para resolver la crisis de la sociedad costarricense y de la paralización política que había caracterizado al país.

Por su parte, en “Centroamérica: entre revoluciones y democracia”²², Edelberto Torres-Rivas profundiza la lectura de los contextos de Costa Rica y Guatemala adelantado por Deborah Yashar. El autor reconstruye las coyunturas de los años posteriores a los procesos de reforma de los años cincuenta. Para Torres-Rivas, los eventos de la década de los años sesenta, en adelante, se caracterizaron por ser “transparentes”, en tanto los acontecimientos mismos desnudan importantes contradicciones sociales entre las rupturas y las continuidades políticas de estos países.

Para Torres-Rivas: “a partir de 1975-1978 los factores que caracterizan la

²² Edelberto Torres-Rivas, *Centroamérica: entre revoluciones y democracia*, Colección Pensamiento Crítico Latinoamericano (Bogotá: CLACSO, 2008).

crisis centroamericana...estaban ya presentes, con una potencialidad que rivaliza con su carácter imprevisible. Los acontecimientos que van teniendo lugar constituyen una secuencia de hechos “imprevistos”, pero largamente gestados”²³. La lectura de este autor es importante, puesto que continúa con la lógica de Yashar, que enfatiza el análisis del por qué después de la instauración del autoritarismo en Guatemala y la democracia en Costa Rica, se profundizaron y/o solucionaron problemáticas sociales específicas. El texto propone ejes temáticos claves, que deben tenerse en cuenta para comprender los tejidos sociales y sus contradicciones en ambos países, entre ellos, los más importantes, con relación al arte de la región, son:

- I.Contextos de rupturas históricas: Las crisis políticas de los países respondieron a las tensiones de modelos de desarrollo y las acciones de las burguesías, para dar respuesta o atrasar la respuesta a los problemas sociales acrecentados por estas crisis. En ambos contextos existen burguesías que, en ocasiones, optaron por el consenso social y en otras renunciaron a él. Para Torres, estos fueron procesos “de luchas sociales y políticas pacíficas y legales, pero legalizadas y reprimidas por el Estado”²⁴.
- II.El escenario de la crisis: Hacia los años setenta Centroamérica creció exponencialmente en términos de diferenciación económica, dice el autor, a pesar de que las sociedades continuaron siendo ampliamente agrarias. El crecimiento se dio a partir de productos como el azúcar, la carne y el algodón, en contextos de una concentración aguda de tierra y difusión extensiva de cultivos. Si bien se reconocen episodios de avance y atasco en materia económica, los cambios económicos y sociales que acontecieron en las últimas décadas del siglo XX, se debieron precisamente a la profundización del capitalismo en la región con todas sus contradicciones. La crisis que se generó en la región debe ser leída en tres aspectos: “es consecuencia del desarrollo de los últimos años y

²³ Torres-Rivas, Óp. Cit., 132.

²⁴ Torres-Rivas, Óp. Cit., 125.

no de su estancamiento, tiene en parte origen externo y ha sido agudizada por efectos de los conflictos políticos más recientes”²⁵.

III. Una crisis “interburguesa”: las hegemonías dominantes en la región se debatieron, en este contexto, entre contradicciones propias a los procesos de dominación oligárquica. La crisis de las burguesías se enmarcó, por tanto, en dos problemas fundamentales: por un lado, la falta de liderazgos y la ausencia de clara organización política que aglutinara movimientos “policlasistas de alguna envergadura”²⁶ y, por otro lado, como mencionó Yashar para las décadas anteriores, la ausencia de un discurso ideológico que orientara y generara cohesión entre las burguesías. Al margen de estos grupos de poder, se desarrollaron paralelamente diversos movimientos contra-revolucionarios, mientras que en las naciones de Centroamérica se afianzó un proyecto nación particular: “alimentada por una cultura excluyente. Es ésta la forma incompleta como se resolvieron los conflictos de la oligarquía, ahora superpuestos a la crisis de constitución de un régimen burgués moderno”²⁷.

IV. Aunado a lo anterior, se mencionan “las luchas populares y sus motivos de lucha”²⁸. La interrupción de procesos reformistas alimentó las agendas de los movimientos populares, al incluir a otras minorías neutralizadas, que buscaron el acceso al poder.

V. El Estado contrarrevolucionario en una crisis de representatividad: Esto se dio porque, según Torres, existió un “vacío hegemónico, que se produce en el interior del bloque dominante y permea toda la sociedad. Es, en consecuencia, un Estado débil pero artillado”²⁹. El ejército en el caso guatemalteco actuó como partido político de la burguesía -lo mismo fue argumentado por Yashar- y reproduce en su interior las dinámicas de

²⁵ Torres-Rivas, Óp. Cit., 134.

²⁶ Torres-Rivas, Óp. Cit., 141

²⁷ Torres-Rivas, Óp. Cit., 138.

²⁸ Torres-Rivas, Óp. Cit., 161.

²⁹ Torres-Rivas, Óp. Cit., 155

la burguesía. Este punto es capital, puesto que el Estado es un actor fundamental en relación con la formulación o desaparición de políticas culturales en dicha coyuntura.

Este panorama sobre el contexto de ambos países, se acopla con las lecturas culturales realizadas por diversos investigadores, como es el caso de Rafael Cuevas Molina. En “Estado y Cultura en Guatemala y Costa Rica”³⁰, el autor reúne reflexiones en torno a la caracterización de las políticas públicas que los Estados costarricense y guatemalteco promovieron después de los procesos contestatarios de los años cuarenta y cincuenta. Para Cuevas, en ambos casos, las políticas culturales de los respectivos Estados deben ser entendidas como un “corolario de dominación ideológica”³¹. La represión autoritaria permeó la cultura, en el caso guatemalteco, y alcanzó su momento más álgido en las décadas de los setenta y ochenta. El caso costarricense pareciera desarrollarse en un régimen de consenso por medio de la dominación, aunque en observancia de las libertades ciudadanas. Guatemala se caracterizó por un Estado que gobernó por medio de una “dominación sin consenso”³², a su vez instó a la formación de políticas culturales que contribuyeron a la legitimación de los grupos sociales hegemónicos dentro de las élites. En cuanto a Costa Rica, Cuevas Molina reconoce cuatro tipos de elementos³³:

- I. La necesidad de cooptar sectores específicos del campo cultural, resolviendo o anticipándose a sus demandas derivando en prácticas de clientelismo político identificables.
- II. La necesidad de integrar sectores de la población... que no se encuentran inscritos directamente en el campo cultural... como parte de una estrategia de anticipación de conflictos.
- III. La necesidad de dar respuesta a demandas surgidas en sectores emergentes, que, por las mismas políticas estatales en otros ámbitos, han ampliado su horizonte de expectativa...

³⁰ Rafael Cuevas Molina “Estado y Cultura en Guatemala y Costa Rica”. *Anuario de Estudios Centroamericanos* 18, núm. 2 (1992).

³¹ Cuevas M., Óp. Cit., 33

³² Cuevas M., Óp. Cit., 28

³³ Cuevas M., Óp. Cit., 32-33

IV. La necesidad de legitimar una concepción específica del mundo como parte de un proceso más amplio de legitimación de la dominación de ciertos grupos sociales.

En resumen, las políticas culturales del Estado costarricense se caracterizaron por enmarcarse en una cierta noción de desarrollo simbólico de un orden social, consolidado mediante un Estado que favoreció el consenso por sobre la represión.

Este autor también posee otros tres textos importantes para reconstruir el contexto de políticas culturales, en torno al arte moderno en Centroamérica. Estos son: “Traspatio florecido: tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica (1979-1990)” del año 1993, “Tendencias generales del arte y la literatura en la Centroamérica contemporánea” del año 2010, y del 2012 “De Banana Republics a Maquila Republics: –Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica en la era de la globalización neoliberal (1990-2010)”. En ellos, el autor presenta una serie de factores clave para entender a Centroamérica entre el siglo XX y XXI.

En este último texto, Cuevas primeramente analiza la noción de la “especificidad” de la región centroamericana con sus debates identitarios y espaciales. Como veremos, el acercamiento que propone el autor es común en la historiografía de la cultura centroamericana. Como Cuevas, los demás autores se remontan a analizar características del espacio mesoamericano amerindio primeramente, la fase colonial y republicana y el mundo que se decanta posterior a las independencias centroamericanas, para caracterizar la sociedad regional que resulta de estos procesos históricos: una sociedad multicultural, profundamente conflictiva por la alta tensión entre las capas acomodadas y las “mayorías étnicas” oprimidas.

Para el autor, después de las independencias centroamericanas la historia de la región se puede dividir en dos fases de explotación de recursos, tanto materiales como humanos, que han marcado profundamente la historia cultural y de

desigualdad de la zona. Esto sucede primeramente en el siglo diecinueve con la instauración de la UFCO y posteriormente ante la instalación de las maquilas en el proceso de industrialización de mediados del siglo XX. Cuevas agrega que:

Aunque el banano no ha cesado desde entonces de ser un importante renglón de exportación en Centroamérica, a finales del siglo XX y principios del XXI, otras formas de producción y exportación han pasado a ser más representativas. Se trata de la maquila, forma de producción de las empresas que importan materiales sin pagar aranceles... La maquila puede tomarse como un símbolo de las transformaciones económicas, sociales y culturales que están teniendo lugar en el istmo, como parte de su irrupción, en condiciones de subdesarrollo y marginalidad, dentro del sistema capitalista neoliberal globalizado.

Esta transformación en repúblicas maquileras carga con el fardo de una pesada herencia: es el legado de la guerra, que dejó cicatrices que aún supuran, infectadas, y esparcen sus pústulas en el cuerpo social centroamericano que, enfermo, a veces parece ser un cuerpo “fallido” que perecerá antes que salir adelante³⁴.

En otro de sus textos “Identidad y Cultura en Centroamérica”, Cuevas retoma el fantasma de la integración centroamericana posterior a los procesos independentistas del siglo XIX y sus implicaciones para el siglo XX y XXI. Centroamérica es un territorio que comparte no solamente mucha historia sino también cultura, pero que ha vivido un proceso de disgregación. Esta es una tensión importante a tomar en cuenta puesto que sin duda marcó los procesos de expresión artística de los actores regionales.

Para explicar lo anterior, el autor ha señalado la importante relevancia de las sociedades civiles en los albores del siglo XIX, los cuales abogaron por apoyar a los sectores excluidos de las políticas oficiales, por ejemplo, aquellos sectores

³⁴ Rafael Cuevas Molina, *De Banana Republics a Maquila Republics: Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica en la era de la globalización neoliberal (1990-2010)*. (San José: EUNED, 2012), 2.

marginales ubicados fuera de las capitales nacionales, las minorías diversas, entre otros. En sus conclusiones sobre el rol que jugaron dichos actores en la integración cultural centroamericana, Cuevas introduce algunos debates interesantes sobre el rol del arte centroamericano en la integración de la región. Para el autor:

El proceso de integración centroamericano, y la dimensión cultural en su seno, es uno que se entiende a sí mismo como respuesta a factores exógenos (principalmente de orden económico) ante los cuales –se dice- debe responderse para poder sobrevivir en el futuro. No se hace alusión a que forme parte de las tendencias y necesidades internas, propias de la región...lo que se adelante del plano de lo económico y político, es el papel que se le asigna a la cultura. Es por eso que los representantes de la sociedad civil consideran que, en la dinámica oficial de integración, la cultura es algo secundario, que “viene después” que se resuelve lo que se considera sustantivo³⁵.

El anterior párrafo plantea un debate interesante sobre el lugar de la cultura en la integración centroamericana y de igual manera el lugar del patrimonio artístico centroamericano. Siguiendo el análisis de Cuevas ¿por qué la integración cultural de Centroamérica no es un orden prioritario para las capas de la sociedad civil? Y, adicionalmente, ¿en qué medida esta postura impacta la difusión y el consumo del arte moderno en la región? El autor ha comentado que los actores civiles estuvieron más interesados en presionar por una integración centroamericana política y económica que una en el ámbito cultural, esto debido a que la prioridad de la integración era asegurar la solvencia de las economías y sanar los conflictos os bélicos del siglo pasado.

Las instituciones vinculadas con el arte en Centroamérica no generaron mecanismos de integración regional, debido principalmente, a que para el resto de

³⁵ Rafael Cuevas Molina, *Identidad y Cultura en Centroamérica: Nación, integración y globalización a principios del siglo XXI*. (San José: Editorial UCR, 2006), 62.

la sociedad civil y los gobiernos que las subvencionaban, la cultura fue algo secundario, no sustantivo en la integración de la región.

Si bien en ese entonces la sociedad abogó por renovar las posibilidades regionales de integración de las estructuras económicas y políticas, otros actores como los coleccionistas privados y, en alguna medida, los entes públicos podrían haber apoyado una eventual integración cultural, aun y cuando esta nunca se ha planteado como un proyecto común en la región.

5.2 La historiografía del arte centroamericano: Temáticas y tendencias.

La literatura sobre el arte moderno centroamericano es escasa, pero aún en su escasez, su naturaleza es variada. No existen textos que hagan análisis comparativo del arte moderno en Guatemala y Costa Rica, por lo que, el presente apartado aborda, de manera general, la producción escrita sobre el arte moderno centroamericano, con el objetivo de revisar sus postulados y aportes. Las investigaciones localizadas durante el estudio han sido agrupadas por tema y no por enfoque teórico-metodológico, puesto que las temáticas son más variadas que los enfoques.

Por un lado, la mayoría de las fuentes encontradas analizan el arte moderno en Centroamérica y en Latinoamérica, desde una postura relativa a la crítica de arte. Por tal razón, los textos tienden a ser descriptivos y en su mayoría anecdóticos, ya que los autores con frecuencia fueron protagonistas de la escena cultural y por ende brindaron sus testimonios vivenciales sobre el fenómeno artístico.

Por otro lado, una producción más fecunda, pero mayoritariamente realizada desde Sudamérica, ha planteado la lectura del arte moderno latinoamericano desde la sociología del arte, vinculada a una visión estructural y marxista. Los máximos exponentes de esta corriente son: Marta Traba, Juan Acha, y Damián Bayón. Otras importantes voces son las de Rita Eder, Gerardo Mosquera, Nelly Richard, entre otros. En los textos de los autores anteriormente mencionados, Centroamérica es

incluida en las teorizaciones sobre el arte latinoamericano, aunque de manera tangencial. A pesar de ello, estos son referentes contextuales y teóricos capitales para analizar el arte moderno del Istmo.

A nivel regional, existen pocas publicaciones académicas que se refieren al arte moderno centroamericano en general. Uno de los textos más conocidos pertenece a Bélgica Rodríguez³⁶. En este texto, la autora no se plantea una exposición analítica sobre el tema en particular, sino que hace un recuento del arte desde la colonia hasta el siglo XIX. Este tipo de enfoque ha sido común en los autores que tratan el tema de arte moderno. Por otro lado, la autora entabla una narración que ahonda poco en sus postulados teórico-metodológicos, y se centra más bien en datos curiosos, en una revisión cronológica y en un relato de historias sobre personas concretas.

En el aspecto metodológico, no sobrepasa una visión anclada en lo nacional del arte. Rodríguez parte de una reseña algo somera del arte moderno de cada país para reconstruir el arte de la región. De esto se desprende que no sea posible detectar lo que la autora entiende por arte moderno centroamericano. Su lectura historiográfica tampoco abarca las artes plásticas en general, sino que otorga un gran peso a la pintura y a la escultura. Esto no es casual, sino que es característico de la historiografía del arte moderno occidental, pero mayoritariamente latinoamericano, donde la pintura ha sido considerada la expresión artística predilecta.

Más allá de los libros, realmente ha sido a través de revistas y artículos que se ha difundido, más que todo, la historiografía del arte moderno en Centroamérica. En “Arte en Centroamérica: Últimas tendencias 1980-2003”, María Dolores G. Torres propone un artículo esclarecedor sobre algunos elementos importantes en la historia del arte moderno en Centroamérica.

³⁶ Bélgica Rodríguez, *Arte Centroamericano: una aproximación* (Caracas: Editorial Ex Libris, 1994).

Para la autora, la cintura de América se ha caracterizado por un aislamiento y sentimiento de insularidad con respecto al resto de los países latinoamericanos. Este elemento ha hecho que los artistas opten por exiliarse y producir sus obras en lugares más receptivos. Torres comenta, en particular, que otros dos condicionantes del arte regional son el pasado colonial compartido y el pasado bélico, el cual ha motivado a varios grupos artísticos a producir arte de denuncia. La afirmación de Torres es interesante y estimulante, no por reiterar el nexo entre “arte y política” del arte centroamericano, sino porque la autora problematiza este vínculo, al afirmar que el arte funcionó³⁷ como un registro de actos y hechos sociales que no estaban siendo reconocidos, tanto a lo externo como a lo interno de la región centroamericana.

Este matiz que presenta Torres es importante, puesto que en otros textos la relación arte y política se ha analizado desde argumentaciones simplistas desprovistas de un análisis del contexto. Es decir, como si por haber sido ciudadanos de una región en reincidentes conflictos bélicos, los artistas no hubieran tenido otra opción que hacer referencia a la situación de sus países de origen, o como si ser centroamericano implicase una suerte de determinismo estético en la producción de arte de corte político. Más allá de ello, Torres argumenta que el arte funciona como un registro de las narrativas oficiales de la historia centroamericana, problematizando el nexo entre arte y política más que dándolo por sentado.

Es importante también el recuento que hace la autora del rol de las exposiciones que se realizaron desde la década de los sesenta, patrocinadas por empresas como la Esso Standard Oil, la Corporación Xerox en 1969 y otras organizadas gracias a la OEA. La mención de estas actividades acerca un nivel analítico transnacional en el que participan actores que dinamizan los estilos, estéticas y mercados del arte moderno centroamericano, y la consolidación de fundaciones privadas y públicas, para resguardar el arte moderno de la región.

³⁷ María Dolores G. Torres “Arte en Centroamérica: Últimas tendencias 1980-2003”. *Revista de Historia*, núm. 17. (2007): 10.

Algunos ejemplos de esto son los certámenes Juannio que tuvieron lugar desde 1964 en Guatemala, la Bienal de arte Paiz en Guatemala creada en 1978, la Fundación Ortiz Gurdíán de Nicaragua en 1977, la Bienal Lachner & Sáenz de Costa Rica en 1982, entre otras.

La autora menciona que los factores en común en el arte de Centroamérica son la fusión del rol del arte-registro con el rol de la crítica social; la propuesta de estilos innovadores, no como mera copia de los estilos occidentales del arte; y una aversión a la noción del indigenismo, lo primitivo, lo sobrenatural y lo fantástico, lo que ha estimulado a que el arte moderno en Centroamérica proponga la creación de “neo identidades que rompen con el monolitismo del discurso predominante”³⁸.

Finalmente, es refrescante que la autora, además, haga el señalamiento de que la historiografía del arte en Centroamérica ha sido escrita mayoritariamente por hombres, o ha sido protagonizada aplastantemente por hombres, sin tomar en consideración grupos considerados como “subalternos”, tales como las minorías étnicas, las mujeres y el arte que se crea entre fronteras.

Otro recurso documental importante es el número 31 de la *Revista Atlántica* del año 2002, en el cual, aunque se recopilaron artículos y entrevistas sobre el arte contemporáneo de la región centroamericana también aportan elementos para efectos del análisis del arte moderno. Estos artículos cubren diversos debates no resueltos sobre arte moderno centroamericano, como, por ejemplo, la sostenida discusión sobre la dicotomía “arte y política”. Para los diversos autores de la revista, este arte moderno estuvo marcado por el peso de programas ideológicos en los años setenta y ochenta, cuyo trasfondo político continúa estando presente en las propuestas artísticas de la región. Para Virginia Pérez-Ratton³⁹, por ejemplo, el arte contemporáneo centroamericano heredó del arte moderno propuestas vinculadas a tres ejes fundamentales: lo urbano, lo popular y lo marginal.

³⁸ G. Torres, Óp. Cit., 11.

³⁹ Virginia Pérez-Ratton, “El istmo dudoso: Centroamérica Arte Contemporáneo”, *Revista Atlántica, revista de Arte y Pensamiento* (2002): 1.

En “Arte en Centroamérica”, Tamara Díaz Bringas⁴⁰ plantea algunas revisiones sobre el arte de la región a partir de las opiniones de los artistas, y toma siempre en cuenta otras perspectivas jerárquicas transversales al arte. Por su parte, Rosina Cazali⁴¹ introdujo una interesante reflexión al decir que, basada en la historia de la región, el arte centroamericano no posee perspectiva a largo plazo, sino que está sentenciado al cortoplacismo.

Además de estas revistas, han existido espacios de discusión que se han compilado como simposios y conversatorios, los cuales aportan significativamente a la lectura del arte moderno en la región. Han sido las propias instituciones privadas, en especial y de manera reciente, los espacios que resguardan el patrimonio artístico de la región, quienes se han dedicado a publicar algunos catálogos comentados sobre el arte moderno. Dichas publicaciones no son de fácil acceso tampoco, ya sea por sus elevados precios o porque es difícil comprarlos fuera de la institución que los publicó.

También existen catálogos razonados y recopilaciones de conversatorios y simposios, los cuales han abordado, aunque limitadamente, la temática del arte moderno centroamericano, por ejemplo, la publicación llamada “Entre siglos: Arte contemporáneo de Centroamérica y Panamá” de la Fundación Rozas Botrán, el “Simposio Temas Centrales I” organizado por la Fundación Ars TEOR/ética, y el catálogo del XX Aniversario del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo titulado “El día que nos hicimos Contemporáneos”.

En síntesis, las características y argumentos importantes por resaltar que comparten estos textos, son los siguientes:

⁴⁰ Tamara Díaz Bringas, “Arte en Centroamérica: la mirada crítica”, *Revista Atlántica, revista de Arte y Pensamiento* (2002).

⁴¹ Rosina Cazali, “La venganza del águila descalza”, *Revista Atlántica, revista de Arte y Pensamiento* (2002).

- I. El uso de metodologías poco claras, asociadas al nacionalismo metodológico y vinculadas al análisis cronológico y personalista. Más que historiografía del arte moderno, el corpus se asemeja a una historiografía de la crítica del arte moderno, puesto que es más un compilado de opiniones de expertos y críticos del arte.
- II. Como se apuntó, en el análisis del arte centroamericano aún no se ha superado el enfoque desde una óptica nacional. Hay pocos intentos por crear investigación comparada sobre el ámbito artístico local.
- III. Hay muy poco esfuerzo de teorización sobre la particularidad del arte centroamericano. Los textos carecen de estructuras metodológicas que permitan realizar dichos análisis, quizás debido a que quienes han realizado estudios sobre arte han sido, en su mayoría, críticos de arte, y sus lecturas se basan eminentemente en la descripción formalista de las obras. Este tipo de abordaje es una pesada herencia que persiste como la metodología principal en la investigación vinculada con el arte. Sobra decir que la necesidad de que los críticos de arte propongan teoría ha sido un tema ampliamente debatido por autores como Rafael Squirrrú, Marta Traba, Mario Pedrosa, Jorge Romero Brest y Damián Bayón, entre otros.
- IV. Existe una confusión entre los términos de “moderno” y “contemporáneo” al referirse al tipo de arte que se analiza. Esto denota aún más la noción de que la historiografía del arte no tiene un vínculo con la teoría del arte.
- V. Se ha hecho poco esfuerzo por analizar las tendencias estéticas generales de la región, pero sí existe sobre las técnicas de la pintura y escultura.
- VI. Con frecuencia se hace eco de una narrativa de exclusión y aislamiento de Centroamérica y de su arte moderno, en relación con los procesos globales de la cultura, sin indagar o cuestionarse sobre los vínculos que sí se pudieron establecer desde esta región.
- VII. Se enfatiza, sin problematizar, una narrativa de pasado bélico e injerencia de potencias del norte, como España, Gran Bretaña y los

Estados Unidos. Esta lectura no toma en cuenta el complejo rol de estas potencias culturales y el papel que han jugado dichas capitales occidentales en promover, también, una reactivación del mercado del arte moderno de Centroamérica. Este enfoque tampoco plantea un entendimiento de cómo se posicionaron a nivel local, diversos actores para negociar o resistir la injerencia de estas potencias. Por ejemplo, no se han analizado las consecuencias y el impacto que tuvieron las exposiciones realizadas desde la década de los sesenta, patrocinadas por organismos como la Esso Standard Oil y la Corporación Xerox, entre otras.

VIII. La debilidad institucional para la promoción del arte ha creado la proliferación de fundaciones privadas y públicas, para resguardar el arte moderno de la región, las cuales se han abocado a la tarea de crear catálogos razonados y textos para aportar elementos al entendimiento del arte centroamericano.

IX. Se ha generalizado como arte moderno, el análisis casi exclusivo de la pintura y la escultura, sin problematizar y retomar otras artes plásticas y artes visuales que se activaron en el contexto del arte moderno. Lo mismo parece ser una tendencia de la historiografía del arte moderno en Latinoamérica.

Por otro lado, en el “Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas”⁴² o “Temas Centrales I” se registraron algunos debates interesantes que influyeron en el arte de la región. Por ejemplo, se mencionó la influencia que pudo tener el acceso que tuvieron los artistas centroamericanos a becas de estudio en el exterior. Sobre esta realidad, se argumentó que estos artistas volvieron formados a Centroamérica a mitad del siglo XX, y en su mayoría producían un tipo de arte que no reflejó necesariamente lo que

⁴² TEOR/ética y Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, *Temas Centrales I, Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*. (San José: TEOR/ética-Getty Foundation, 2000).

se vivía en la región, sino que planteaba una visión analítica y crítica vista desde el exterior⁴³.

En relación con el debate sobre el vínculo del arte y la política, el Simposio de “Temas Centrales” planteó una discusión interesante. Es más, en el evento se comentó hasta qué punto el hecho de hablar de la política y el arte como una unidad en Centroamérica, era una predisposición panfletaria o una suerte de carta de presentación de la región, que dio cabida a discursos refritos vaciados de significado sobre el trabajo artístico que se realizó en esta zona geográfica. En el evento también se entabló la discusión sobre la relación entre centro-periferia, es decir, se abordó el tema de si Centroamérica había sido una región periférica con respecto a los centros artísticos y si, dentro de los países, la concentración de la producción y exhibición de arte se daba en sus capitales. Estos temas y debates evidencian que el análisis y la reflexión teórica del arte centroamericano ha producido preguntas interesantes, que se podrían enriquecer al abordarlas a partir de una perspectiva transnacional, tal y como lo plantea la presente investigación.

Otro artículo relevante sobre el arte centroamericano es el análisis de Guillermo Montero sobre el contexto de la I Bienal Centroamericana de Pintura⁴⁴. Este evento fue significativo en la historia del arte moderno de la región, puesto que creó un polémico debate entre los críticos de arte, las instituciones culturales y los artistas en Centroamérica. Según lo desarrolla Montero, en este evento regional, Marta Traba y el resto de los jurados del concurso declararon desierto el certamen para algunos países como Costa Rica, El Salvador y Honduras, y se le otorgó el premio centroamericano a Luis Díaz de Guatemala. Las críticas que realizó el jurado develaron la tensión conceptual y contextual que existía en el arte moderno de la época, puesto que para este tribunal, el arte de Centroamérica se decantaba entre la abstracción y la geometría, sin expresar ninguna lectura o mensaje claro. A pesar

⁴³ Con relación a este elemento, en el capítulo dos de esta investigación se aportan datos y análisis, para evidenciar que esta afirmación es incorrecta. Ya desde la segunda mitad del siglo XX, los artistas están planteando discursos visuales cosmopolitas, a su vez autóctonos.

⁴⁴ Guillermo Montero, “La I Bienal de Pintura Centroamericana”, *Káñina* 36, núm. 3 (2012).

de que el texto de Montero centra su análisis desde una perspectiva de lo nacional, utiliza dicotomías conceptuales interesantes, como las nociones de centro-periferia, urbano-rural, etc. Esto, a su vez, remite a la necesidad de la discusión sobre el arte vinculado al espacio, al territorio y a la geografía, para analizar el arte moderno de nuestra región.

Con relación a las investigaciones sobre museos y colecciones de arte, es imposible dejar de mencionar el libro de Gabriela Sáenz-Shelby: “Historia de las políticas de coleccionismo y de representación de las artes visuales en Costa Rica; 1950-2006. Estudio comparativo de tres instituciones públicas: BCCR, MAC y MADC”, así como el de Eugenia Zavaleta titulado “La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)”⁴⁵, en el cual la autora explicita en qué contexto y por medio de qué acciones y actores, el Estado costarricense se consolidó como un mecenas del arte nacional. A diferencia del primero, el segundo libro lamentablemente no retoma un análisis estético del arte adquirido por el Estado, pero presenta una compleja investigación sobre la manera en que estos actores estimularon el mercado del arte moderno en Costa Rica.

Por su parte, Sáenz-Shelby proporciona bases analíticas importantes para la presente investigación, pues entabló una discusión sobre la construcción de una noción de cultura específica del Estado costarricense, a través de las nuevas colecciones de arte estatales, las cuales reflejaron un proyecto de élite para generar cohesión y consenso a través del arte que se coleccionó, en particular desde el Museo de Arte Costarricense.

Por otra parte, el texto de Pablo Hernández, del año 2012, “Imagen-Palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales contemporáneas” plantea algunos elementos fundamentales de las características estéticas del arte centroamericano,

⁴⁵ Eugenia Zavaleta Ochoa, *La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)* (San José: Universidad de Costa Rica, 2013).

en los albores de las últimas dos décadas del siglo XX. Para el autor: “Centroamérica no se define, como toda frontera, de manera más exacta tanto por las unidades que separa como por los movimientos y relaciones que posibilita y que la atraviesan modificando constantemente”⁴⁶. Esta afirmación se acopla perfectamente con esta investigación, ya que resalta la dinámica constante y la transferencia cultural que tiene lugar en la región. Centroamérica ha sido un espacio poroso y en constante movimiento de sus gentes y de sus expresiones artísticas. También el autor propone algunas lecturas valiosas para esta investigación, especialmente en relación con Guatemala, al comparar el rol del arte en la sociedad de estos países, sobre lo que afirma:

Mientras la producción cultural en Costa Rica se concentraba en satisfacer los gustos del promotor, agente, gestor, cliente, coleccionador y expositor más importante del país, el Estado costarricense; en Guatemala, el riesgo de la creación artística se confundía con las actividades más subversivas y clandestinas, cruzando preocupaciones propias de los temas de la marginalidad étnica, la represión militar, la explotación del campesinado y la violencia social y económica, haciendo que la producción cultural se ubicara contra las oligarquías, el Estado y el ejército⁴⁷.

Por otra parte, Virginia Pérez Ratton ha aportado una lectura fundamental para el análisis del arte centroamericano de la segunda mitad del siglo XX, en especial por medio de su libro “Estrecho Dudoso”. Este es quizás el texto más completo sobre el tema. El mismo se presentan de manera póstuma los editores Víctor Hugo Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner y Dominique Ratton Pérez, como editores, quienes consideran que: “La realidad artística centroamericana refleja una comunidad que se desarrolla no solo dentro de un espacio determinado

⁴⁶Pablo Hernández Hernández, *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas* (Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2012), 83.

⁴⁷ Hernández H., Óp. Cit., 95

-por más permeables o mutantes que sean sus límites- sino dentro de un tiempo específico”⁴⁸.

Un importante texto de este libro es, no solamente las revisiones de los escritos de Pérez Ratton, sino también, la lectura de Paulo Herkenhoff sobre el rol de la crítica de arte y el arte centroamericano. Para este autor: “en el contexto centroamericano, la historiadora apunta algunos pioneros entre 1960 y 1980, y observa que el lenguaje se empieza a definir a finales de la década de los 90 con Priscilla Monge. Resalta la importancia del performance en Guatemala, desde las manifestaciones iniciales de Luis Díaz y de Margot Fanjul”⁴⁹. Por otra parte, de acuerdo con la concepción de estrecho dudoso de Pérez Ratton, el autor afirma que esta noción se vincula primordialmente a las prácticas curatoriales que desarrolló Pérez, sin embargo, su enfoque tiene un fuerte asidero en la experiencia de la práctica artística de la región. Centroamérica es dudosa en tanto “objeto de deseo”⁵⁰, así como terreno hostil y de difícil tránsito. Finalmente, para el autor, Pérez Ratton aportó⁵¹ elementos claves, para entender a Centroamérica como espacio de multi-relacionalidad y de movilidad, como componentes fundamentales de su historia, concepciones que cruzan la presente investigación.

5. 3 El arte moderno centroamericano en la historiografía del arte latinoamericano

Luego de esta mirada sobre los investigadores que han tratado el tema del arte moderno en Centroamérica, es necesario retomar lo que se ha dicho en relación con el arte latinoamericano en general, puesto que en dichas investigaciones se incluyen apartados sobre el arte en Centroamérica.

⁴⁸ Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al, *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso* (San José: TEOR/ética, 2012), 46.

⁴⁹ Paulo Herkenhoff, “Virginia Pérez Ratton, y la reinención de Centroamérica”. En *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso*, eds. Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al (San José: TEOR/ética, 2012), 171

⁵⁰ Herkenhoff, Óp. Cit., 201

⁵¹ *Ibidem*.

Sobre esta producción algunas conclusiones generales son:

- I. Existe una mayor cantidad de propuestas teóricas sobre la estética de Latinoamérica, sin embargo, algunas persisten y dan continuidad a la narrativa bélica en el arte moderno centroamericano.
- II. No se propone una superación del nacionalismo metodológico, pero sí existen reflexiones sobre la relación entre el mercado internacional y las economías culturales en torno al arte moderno en Centroamérica.
- III. Presentan un acercamiento metodológico más consolidado y evidente, lo que fomenta una problematización mayor de categorías analíticas para entender el arte moderno de Latinoamérica, aplicables al caso de Centroamérica.
- IV. Enfatizan en el análisis de la pintura y la escultura, lo que desdeña las demás artes plásticas que se activan en el contexto del arte moderno, tales como el grabado, el dibujo y la fotografía. Lo mismo sucede como ya se apuntó en la historiografía del arte moderno en Centroamérica.

Para empezar, el libro de E.J. Sullivan sobre "Arte Latinoamericano en el Siglo XX"⁵², ha sido un referente indiscutible en el estudio del arte del continente, por su comentario sobre regiones antes no abarcadas, como el arte del Caribe. Dicho texto posee un capítulo dedicado al arte de la región centroamericana, escrito por Mónica Kupfer, que consta apenas de 27 páginas de las 351 que componen el tomo. En dicho capítulo se comentan únicamente artistas vinculados a la pintura, los cuales se clasifican por país. Sin embargo, Kupfer sí menciona algunas variables del contexto que son importantes de rescatar.

Para la autora, el contexto de dicho arte es el mismo que los autores previamente estudiados han dilucidado entre los círculos académicos: las guerras y el aislamiento son centrales en el estudio del arte centroamericano. La autora analizó cronológicamente una sucesión de condiciones que marcaron al arte de la

⁵² E.J. Sullivan, ed. *Latin American Art in the Twentieth Century* (London: Phaidon Press, 1996).

región, entre ellos: en la década de los años veinte y treinta donde se da el regreso de la primera generación de artistas que estudian en Europa, los cuales inspiran un “estilo académico del siglo diecinueve de corte regionalista inspirado en el post-impresionismo”⁵³. Para las décadas de los años cuarenta y cincuenta, los artistas comenzaron a utilizar lenguajes contemporáneos en términos de la “modernidad” de las vanguardias artísticas.

Kupfer es una de las autoras que brevemente mencionan la relación geopolítica entre la región, los Estados Unidos, España y Gran Bretaña, y apunta que más allá de la dominación cultural que han supuesto estas hegemonías en la historia de dicho territorio, algunas veces Centroamérica se ha beneficiado de esta relación caótica y desigual, ya que -retomando a Marta Traba- el escenario en el cual se potenció el arte centroamericano fue la realización de numerosas exposiciones en diversas ciudades norteamericanas. La autora explicó esta situación, diciendo que: “esto fue particularmente evidente en las exhibiciones organizadas por José Gómez de Sicre como Director Artes Visuales en la Unión Panamericana (hoy día la OEA) en Washington D.C. donde promovió la carrera de algunos de los mejores pintores y escultores centroamericano activos en dicho momento”⁵⁴ en la década de los sesenta.

La autora menciona en el texto, las que considera son las tendencias estéticas más importantes en la región. Para ella, la dura realidad de los países centroamericanos, impulsó a los artistas a retomar el realismo, el simbolismo, la fantasía e inclusive el humor, tanto abstracto como figurativo, para comentar lo que sucedía en su entorno socio-cultural. Una última precisión que hace la autora es el cuestionamiento sobre la unidad del arte centroamericano. Comenta que, más que una región, este arte ha evidenciado una cantidad diversa de “historias paralelas e individuales, las cuales, asiduamente, en medio de la efervescencia política, se han desarrollado diferentemente a los artistas de otros lugares, por lo cual debe ser

⁵³ Mónica Kupfer “América Central”, en *Latin American Art*, ed. Edward Sullivan (London: Phaidon Press, 1996), 52

⁵⁴ Kupfer, Óp. Cit., 53

reconocida su estética, su propuesta formal y filosófica como un aporte al arte del siglo veintiuno”⁵⁵ .

Quizás una de las figuras más importantes, tanto teóricas como vinculadas a la crítica del arte en Latinoamérica, fue la especialista Marta Traba. En su libro: “Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970”, publicado por primera vez en Caracas en 1973, caracterizó los procesos de producción artística en Latinoamérica, los que deben ser retomados para analizar el arte moderno de nuestra región.

En la prolífica obra de la autora, Centroamérica ocupa un lugar tangencial. Existen algunas razones para esto. Primeramente, como lo dijo la misma Traba, la labor de su vida versó sobre la construcción de una noción de arte latinoamericano. caracterizado por una multitud de voces y formatos. Para ella, había que luchar contra una noción de “americanismo” radical, puesto que su defensa podría resultar⁵⁶ en un errado nacionalismo continental, tan “nefasto” como los nacionalismos regionales. Fue crítica, a su vez, de la necesidad de evocar un sentimiento continental en el arte, ya que, para ella, el arte latinoamericano se parece a una gran familia: una que posee rasgos en común y elementos distintivos pero todos con diferentes expresiones. La autora trató de evidenciar esa multiplicidad de voces en el arte continental, dado que:

es posible que invocar el americanismo sea un deseo de provincianos nacidos de un complejo de inferioridad por nuestra falta evidente de cultura o un concepto falsamente romántico...pero también es posible que esta expresión no tenga nada de colectivo, puesto que las condiciones económicas, geográficas y culturales son muy distintas de un país a otros en América; es posible que se trate de una expresión individual⁵⁷.

⁵⁵ Ibídem.

⁵⁶ Marta Traba, “¿Qué quiere decir un Arte Americano?”, *Mito* 1, núm.6 (1956): 478.

⁵⁷ Óp. Cit. 477.

Marta Traba escribió también el texto, “Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas”, en la segunda mitad del siglo XX. En este, la crítica argentina se pregunta en qué medida el arte latinoamericano se somete arbitrariamente a las corrientes europeas y norteamericanas y asume preocupaciones que no son suyas. A esta tendencia estética la llama: “la estética del deterioro”, heredada desde los Estados Unidos de Norte América. Para la autora, el arte que adoptó esta postura se propuso “divertir, liberar y destruir”⁵⁸ al arte mismo, mediante elementos artísticos prefabricados.

Un aporte conceptual y analítico adicional de esta obra fue la estructuración del continente que propuso la autora, separándolas en áreas abiertas y cerradas y dentro de las cuales clasifica al arte centroamericano. De acuerdo con la autora, Centroamérica se ubicaba en las áreas cerradas. Estas comprendían a aquellos países cuya reacción fue la de replegarse en sí mismos ante la irrupción de estilos y movimientos artísticos foráneos.

Para Traba, estas áreas cerradas funcionan en sociedades endogámicas y monolíticas. Además, poseen el “elemento de la tradición, que los exime del futurismo típico de las áreas abiertas”⁵⁹. Las zonas cerradas comprendían a países como Colombia, Perú, Quito, Bolivia, Costa Rica, Nicaragua y Guatemala y Paraguay.

Las categorías de Traba son un documento invaluable para la historia del arte de la región, sin embargo, su vigencia puede ser revisada, especialmente en el caso de Centroamérica. Países como Guatemala, Costa Rica y Panamá podrían haberse perfilado como zonas intermedias entre la apertura y el cierre, pues experimentaron procesos económicos dinamizantes hacia el siglo XX, similares a los procesos como los que vivieron otros países como Colombia, con problemáticas de desigualdad agudas y concentración de capital en manos de pocos. Paralelo a

⁵⁸Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2005), 61.

⁵⁹Traba, *Óp. Cit.*, 92

estas situaciones, en el campo del arte se movilizaron redes de artistas y compradores de arte, lo que activó la figura del coleccionismo privado, el financiamiento público y privado de certámenes, bienales y demás concursos auspiciados por entidades privadas.

Más adelante, en otro texto, Traba parece haber aprovechado la oportunidad que tuvo en 1971 para conocer el “arte joven de la región”⁶⁰ cuando formó parte del jurado de la I Bienal Centroamericana de Pintura en Costa Rica, pues en su siguiente libro: “Arte de América Latina: 1900-1980”, publicado de manera póstuma en 1994 por el Banco Interamericano de Desarrollo, incluyó en mayor medida a artistas centroamericanos.

En estos textos es claro que, hacia la década de los años ochenta, antes de su fatídica muerte en un accidente aéreo, Traba había cultivado y consolidado su conocimiento sobre Centroamérica. Con asiduidad menciona a artistas centroamericanos para ejemplificar casos exitosos de trabajo artístico. Por ejemplo, en “Arte de América Latina”, la autora mencionó la fuerza con que renacieron en la región el grabado y el dibujo, durante los sesenta, y consideraba que Centroamérica había dado buenos ejemplos de expresionismo abstracto⁶¹, e interesantes exploraciones estéticas en geometría⁶². En este texto, hace especial mención del arte guatemalteco y nicaragüense. Debe recordarse que Traba fue contratada por la OEA para escribir este libro, en donde resalta el rol de estos actores en la circulación transnacional de los saberes sobre la producción artística de esta región específica del continente.

Además, en su análisis, la autora reitera los conceptos de área cerrada y abierta, pero agrega un factor interesante en las relaciones transnacionales, el cual

⁶⁰ Traba, Óp. Cit., 92.

⁶¹ Marta Traba, *Arte de América Latina: 1900-1980* (Washington, D.C., Baltimore, Inter-American Development Bank, 1994), 88.

⁶² Traba, Óp. Cit, 112.

se relaciona con la implantación y difusión de nuevas tendencias estéticas en América Latina y, a razón de esto, comenta que:

En los países que por su renuencia a la inmigración llamaremos "cerrados" y que pertenecen al área andina, Centroamérica y parte del Caribe, es fácil imaginar la inmovilidad de las artes plásticas en las dos primeras décadas del siglo, la persistencia de los géneros, la imposibilidad del público de ir más allá del modelo real. El talento individual y el accidente se constituyeron, por consiguiente, en otra fuente de acceso al arte del siglo XX⁶³.

Otro analista que aportó mucho en su lectura sobre el arte latinoamericano fue Juan Acha, en especial a través de su texto "Las culturas estéticas de América Latina". Su propuesta es sugerente en términos de categorización y periodización de la estética del arte latinoamericano. Además, puede ser útil en contraste con la postura de Traba, puesto que Acha propuso una lectura histórica de las coyunturas que marcaron el arte del siglo XX. Entre estas coyunturas Acha comenta seis fases⁶⁴:

I.Los mitos y ritos paleoamericanos.

II.El mestizaje estético mediante la Corona y la Iglesia en la Colonia.

III.La época republicana del arte marcado por los movimientos independentistas.

IV.Una fase que el autor determina como el despertar latinoamericanista en la cual analiza la síntesis estética que se realiza con la influencia de las primeras vanguardias europeas entre 1920 y 1950.

V.La invasión tecnológica de los años cincuenta y setenta y su impacto en el desarrollo, la propuesta estética del arte latinoamericano y la cultura

⁶³Traba, Óp. Cit., 8.

⁶⁴ Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina* (México: Trillas, 2008).

de masas.

VI.Finalmente, un apartado que rastrea el cambio de paradigma entre la modernización a la posmodernidad ubicado entre 1970 y 1990.

Centroamérica no figura como tal en el libro de Acha, no como resultado de una invisibilización de la región, sino por el marco teórico desde el cual el autor se aproximó al fenómeno artístico. A Acha parecen interesarle las tendencias de las culturas estéticas más que el análisis de los contextos nacionales, por lo cual, solo ocasionalmente, y de manera escueta, menciona a exponentes artísticos de los países centroamericanos. Otras voces valiosas en este debate sobre el arte latinoamericano fueron Mario Pedrosa, Jorge Romero Brest, Damián Bayón, Nelly Richard, Rita Eder, entre otros. Estos textos serán abordados con mayor profundidad como parte de una discusión teórica sobre el arte latinoamericano y centroamericano en el marco teórico de la presente investigación.

6. Enfoque teórico

En la revisión del estado del arte para la presente investigación, se evidenció que la escritura sobre la historia cultural y social del arte moderno en la región centroamericana ha sido limitada. Además, las investigaciones encontradas con frecuencia no presentan una metodología o marcos teóricos claros. Dichas investigaciones, en gran parte, se han interesado por describir eventos y prácticas artísticas, o bien, en registrar, por medio de la crítica de arte, lo que ha sucedido en la región en torno a la historia del arte moderno desde la óptica de lo nacional. Pocas veces se ha evitado realizar lecturas transnacionales de las tendencias o procesos históricos.

Otros estudios actuales sobre la historia del arte contemporáneo, han orientado sus esfuerzos hacia entender esta producción artística desde la filosofía del arte; en algunos casos se han acercado al análisis semiótico y en otros, se

aproximan a este fenómeno a partir del contexto en el cual surgen estas prácticas artísticas, en su mayoría en relación con el arte contemporáneo.

Ante este panorama, la presente investigación ha utilizado un enfoque teórico que permita reconstruir el panorama del arte moderno centroamericano, desde una óptica que preste especial atención, no sólo al arte y sus características, sino también a los actores, a su contexto cultural y su circulación internacional, el cual pretende superar la lectura nacional que ha caracterizado a la historiografía cultural del arte moderno centroamericano. Para dicho propósito, la sociología del arte aporta valiosos conceptos y metodologías, ya que como paradigma permite poner énfasis en las dinámicas de los tejidos sociales en torno al arte, así:

La sociología de las artes visuales propone reformular la pregunta qué es el arte. Al considerar el conjunto de relaciones sociales entre artistas, instituciones, curadores, críticos y públicos, y aun empresas y dispositivos publicitarios que construyen el reconocimiento de ciertos objetos como artísticos, autores como Bernard Edelman y Natalie Heinich sugieren pasar de la pregunta qué es el arte a indagar cuándo hay arte.⁶⁵

Por su parte, Marisol Facuse ha analizado la aplicabilidad de la teoría de la sociología en Latinoamérica. Para la autora, en el contexto de las artes latinoamericanas, pareciera ser aún válida y productiva la propuesta de Péquignot sobre el “análisis interno” y “análisis externo” del fenómeno artístico. La necesidad de analizar no sólo el contenido de la obra, sino sus relaciones externas, permite reconstruir el vínculo social de estas variables e historizar estas relaciones, al analizarlas a través del tiempo. Facuse señala que:

⁶⁵Néstor García Canclini, “Geopolítica de la industria cultural e iniciativas emergentes” (Ponencia presentada en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de cine y audiovisual, Córdoba, Argentina, 10-12 de Mayo 2012). Consultado en: [http://www.asaeca.org/aactas/garc a canclini n stor geopol tica de la industria cultural e ini ciativas emergentes.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/garcia%20canclini%20geopolitica%20de%20la%20industria%20cultural%20e%20iniciativas%20emergentes.pdf)

El análisis externo hace referencia a los contextos sociales de la creación artística (origen social del artista, modalidades de adquisición del estatus social, procesos de legitimación, redes de recepción de la obra, funcionamiento del mercado, etc.). Mientras que el análisis interno, buscará comprender al interior de la obra, los elementos que permiten elaborar un conocimiento acerca de la vida social⁶⁶.

A luz de lo anterior, esta investigación plantea un análisis de los factores externos que incidieron tanto en los procesos sociales e institucionales que dieron pie a la creación de espacios museísticos y galerías, como el rastreo del fenómeno de movilización de artistas centroamericanos por diferentes países del continente americano y de Europa durante la segunda mitad del siglo XX.

Por su parte, Nathalie Heinich ha ofrecido material teórico abundante para contrastar las tensiones y relaciones sociales que se dan en el campo del arte. Heinich ha problematizado las esferas “internas” y “externas” que menciona Facuse y ha propuesto análisis teóricos de las relaciones entre la obra de arte y su contexto. Para la autora, la historia del arte y la sociología del arte, como disciplinas, se han ocupado de analizar la relación entre artistas, su producción artística, y los elementos estéticos, los que, a su vez, se vinculan con el consumo de dicho arte por parte del público espectador. En este sentido, la sociología del arte hace un especial énfasis en que el estudio no debe partir necesariamente desde la obra, sino de su contexto y de las estructuras que lo determinan. Así, se considera que el arte:

deja de ser el punto de partida de las preguntas para convertirse en el punto de llegada. Pues lo que comienza a interesarle a la investigación no es interno al arte (enfoque tradicional “interno”, centrado en las obras) ni externo (enfoque sociologizante “externo”, centrado en los contextos), sino el propio producto,

⁶⁶ Marisol Facuse. “Sociología del arte y América Latina: Notas para un encuentro posible”. *Revista Universum* 25, núm. 1. (2010).

en tanto tal, y lo que éste produce, como cualquier otro elemento de la sociedad.⁶⁷

A partir de estos elementos, el marco teórico de esta investigación se ha estructurado de la siguiente manera: primeramente, se aborda conceptualmente lo que se entiende por arte moderno y por modernidad, para entender el contexto de las ideas asociadas a estos procesos culturales. Seguidamente, se analizan las características del arte moderno latinoamericano y centroamericano desde la teoría disponible, para determinar las características de este tipo de arte, así como de los actores y espacios por medio de los cuales se consolidó esta noción de arte latinoamericano, y asociado a esta, el centroamericano. Adicionalmente, se abordan los aportes teóricos de la sociología del arte, aplicada al contexto latinoamericano que nutre esta investigación, con el objetivo de plantear una aproximación a las categorías analíticas que se han considerado fundamentales, las cuales están vinculadas con:

- A. Las configuraciones estéticas de las colecciones de arte moderno.
- B. Las redes de reconocimiento cultural: categoría útil en el análisis de las redes de intercambio entre instituciones culturales, artistas, productores artísticos, etc.
- C. Los elementos de lo nacional y de lo internacional presentes en los procesos culturales internacionales. Esta categoría permite sentar algunos parámetros para el debate sobre la necesidad de analizar los procesos en torno a la cultural más allá de lo local, a partir de un abordaje desde la historia global.
- D. Finalmente, la teoría existente relativa a los museos y al significado de los objetos presentes en sus colecciones, para plantear algunas herramientas de análisis del material cultural de los acervos y su relación con las representaciones visuales.

⁶⁷Nathalie Heinich. *Sociología del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002).

6.1 El lugar del arte moderno y la modernidad: precisiones y características sobre los términos

En el presente apartado se amplían algunos elementos referentes a la historia del arte moderno y de las técnicas asociadas a las artes plásticas. Es necesario, primero, realizar un acercamiento breve al concepto de modernidad, ya que algunos intelectuales como Jürgen Habermas, quien analiza los orígenes culturales e implicaciones estéticas de la modernidad, impactaron el sistema de pensamiento de intelectuales latinoamericanos cercanos a la crítica de arte, como fue el caso de Rita Eder.

La noción de modernidad puede ser abordada desde pensadores como Jürgen Habermas, Hans Robert Jauss y Octavio Paz. Para Paul Mattick en “Art in its time”, si bien es complejo acercarnos a la definición del proceso de la modernidad, el arte jugó un papel central en su desarrollo, por ello manifiesta: “La dificultad de localizar el comienzo de la modernidad como una manera de práctica artística puede estar conectada al hecho de que el arte mismo, como una institución social y una categoría de pensamiento, sólo comenzó a existir con la sociedad moderna. El arte es entonces un producto de o más bien, un aspecto de la modernidad⁶⁸”.

Por su parte, para Habermas⁶⁹, la modernidad ha sido un proyecto inconcluso, uno que parece dominante pero agonizante. El autor caracteriza⁷⁰ las fuerzas tras este fenómeno, tales como: el principio de la auto-realización ilimitada, la demanda por una experiencia vital propia y auténtica y la subjetivación de una hipersensibilidad por parte del artista.

⁶⁸ Paul Mattick, *Art in Its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics* (UK: Psychology Press, 2003), 11

⁶⁹ Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad* (Madrid: Katz Editores, 2008).

⁷⁰ Jürgen Habermas, “The discipline of Aesthetic Modernity”, en *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Washington: Bay Press, 1983), 6.

Adicionalmente, en su artículo “La estética del arte moderno” J.P. Hodin argumenta⁷¹ que las bases de la modernidad, yacen en el rechazo violento de la tradición estética europea. Para Hodin: “la tradición se ha convertido ahora en universal desde el punto de vista geográfico y sin límites en el tiempo en cuanto concierne a la historia”⁷². Además, agregó que la modernidad se dio de manera gradual en la globalización de los debates en torno a la estética. El resultado, según el autor, fue una cacofonía de estilos y tendencias, y dentro de ellos, maneras diversas de experimentar el mundo: “There is at present not one coherent aesthetic theory of modern art but an eruption of various contradictory aesthetic themes. Beyond that we realize also that no aesthetic theory of isms is of significance. What counts in our atomized worldview is the artists' personalities and their way of experiencing life more than theorizing about it”⁷³.

Por otra parte, para señalar algunos elementos que caracterizaron al arte moderno, debemos acercarnos a textos de autores como Danto y Greenberg. Según la teoría del arte de Arthur Danto⁷⁴, el arte moderno fue más que meramente una noción cronológica o estética: fue un proceso cultural en el que se inscribió el arte que se realizó en Occidente a finales del siglo XIX, hasta después de la Segunda Guerra Mundial, es decir, hacia los años sesenta. Para Danto, la esencia del modernismo es la autocrítica de las disciplinas artísticas y su experimentación, es decir, que los rasgos representacionales se vuelven secundarios para el modernismo. A razón de esto dice:

El modernismo marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes o eventos históricos tal y como se les presentaban o hubieran presentado al

⁷¹ J. P. Hodin, “The Aesthetics of Modern Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, núm. 2 (1967): 181.

⁷² Hodin, Óp. Cit., 182

⁷³ Hodin, Óp. Cit., 186

⁷⁴ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (España: Grupo Planeta, 2019).

ojo. Con el modernismo las condiciones de la representación se vuelven centrales, de ahí que el arte, en cierto sentido, se vuelva a su propio tema⁷⁵.

De ello se desprende que, para este autor, la conciencia del modernismo estaba caracterizada por una necesidad de reflexionar más allá de los aspectos de la representación mimética, en favor de la reflexión sobre “sentidos y métodos de la representación”⁷⁶. Para Clement Greenberg⁷⁷, esta era la característica definitoria del arte moderno: la autocrítica en aras de la subversión de la disciplina misma. Este aspecto intrínseco al arte del siglo XX, en relación con la transgresión de las convenciones artísticas de los siglos pasados, implicó un “cuestionamiento de los discursos que concibieron el arte moderno dentro de un sistema evolutivo, fundado en el concepto de la autonomía de la dimensión estética”⁷⁸.

Un aspecto es importante que se debe resaltar, es la noción de ruptura asociada al arte moderno. Para Adorno y Greenberg este arte no representó un quiebre con las prácticas artísticas anteriores al fenómeno mismo, sino que fue un proceso paralelo dentro de un mismo desarrollo cultural, por lo que estos autores insistieron en localizar las continuidades del modernismo, con los movimientos artísticos precedentes y procedentes.

La noción del quiebre de cánones antiguos fue un debate fundamental en este pensamiento. ¿Entonces, hubo quiebre o continuidad? En este sentido, Greenberg dijo: “I cannot insist enough that Modernism has never meant anything like a break with the past. It may mean a devolution, an unraveling of anterior tradition, but it also means its continuation. Modernist art develops out of the past without gap or break, and wherever it ends up it will never stop being intelligible in

⁷⁵ Danto, Óp. Cit., 26.

⁷⁶ Danto, Óp. Cit., 28.

⁷⁷ Clement Greenberg, “Modernist Painting”. En *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, eds. Francis Francina, Charles Harrison, et al (Uk: SAGE Publications, 1982), 5.

⁷⁸ Fabiana Serviddio, “La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad”, *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG* 2, núm. 4 (2012): 62.

terms of the continuity of art”⁷⁹. Esta concepción es valiosa, no necesariamente para considerar el arte como un proceso teleológico, sino porque pone énfasis en las tensiones entre las tradiciones estéticas que coexisten y se enfrentan décadas después de la mitad del siglo XX.

Por otro lado, para Werner Hofmann⁸⁰, el término no hace referencia precisamente a un proceso de novedad, sino a las circunstancias que vivieron los artistas de las primeras décadas del siglo XX. Por tal razón, para este autor, el arte moderno fue aquel arte que se creó a partir de quiebres tanto con referentes estéticos, como con las temáticas presentes en las obras de arte desde las últimas décadas del siglo XIX. Esto señala la provocación y experimentación presentes en el arte producido hasta la fecha, en un contexto convulso de guerras mundiales y cambios drásticos en las sociedades occidentales. El paradigma de Hofmann sobre el arte moderno, se sostiene a partir de tres postulados⁸¹:

- I. La cosificación de la obra de arte: La reproducción de los motivos (objetos, figuras, etc.) se alejan de la precisión objetiva. Se prefiere un distanciamiento de la representación de la realidad a través de corrientes vanguardistas como el cubismo analítico, en artistas como Picasso.
- II. El ideal de lo inmediato: La versatilidad de la abstracción para alejarse de la figuración y acercarse a lo incoherente, aquellas formas que son permanentes visibles en artistas como Kandinsky.
- III. El ideal del equilibrio: Obras donde el contenido formal es absorbido por un contenido objetivo, el afán por simplificar las formas. Un referente de este paradigma será Mondrian.

Así, de acuerdo con autores como Traba, Danto, Greenberg y Hofmann, el concepto del arte moderno apunta a un proceso transformador de autocrítica y

⁷⁹Greenberg, “Modernist Painting”, 9.

⁸⁰ Werner Hofmann, *Los fundamentos del arte moderno: Introducción a sus Formas Simbólicas* (Barcelona: Editorial Península, 1995).

⁸¹ Hofmann, Óp. Cit.

continuidad de tradiciones estéticas occidentales producidas en un crucial contexto social, histórico y cultural, en relación con las prácticas artísticas. Las posturas de estas y estos autores aportan rudimentos cruciales para la delineación de una noción de arte moderno centroamericano operativa para la presente investigación, la cual se esboza en el siguiente apartado.

Para analizar estos procesos, en algunos casos, en la presente investigación se ha utilizado el concepto de artes plásticas, para subrayar la preeminencia de técnicas modernas vinculadas especialmente a la pintura, a las artes gráficas y a la escultura. Este concepto se desliga de nociones en torno a las Bellas Artes ya difundidas antes del siglo XIX, que incluían expresiones plásticas ligadas a la pintura, el dibujo, la cerámica, el grabado, la pintura mural, la artesanía, la escultura, la orfebrería y la arquitectura. Sin embargo, también se usa el término de artes visuales, por el énfasis en la visualidad que estos trabajos presentan, especialmente hacia los setenta. Además, varios de las y los artistas estudiadas crearon obras con próximas a los lenguajes contemporáneos del arte, los cuales irrumpieron en el contexto en el que trabajaron hacia finales del siglo XX. Por esta razón, con este término, se puede apuntar a esa cualidad de transición del arte analizado en esta investigación.

6.2. El arte moderno latinoamericano y centroamericano desde la teoría: sus características y particularidades

Para el caso latinoamericano el concepto de arte moderno debe matizarse según el contexto regional. Si bien los postulados de Danto, Greenberg y Hofmann son aplicables, lo cierto es que, para nuestro continente, dichas influencias estéticas se mezclaron con los postulados de las vanguardias artísticas del siglo XX, las cuales hicieron una apuesta por representar lo autóctono, recuperando la herencia amerindia y la influencia africana en la historia de Latinoamérica.

En “Una teoría del arte desde América Latina”, Pablo Oyarzún ha subrayado los elementos inherentes al debate sobre el arte latinoamericano. Para el autor, todo discurso sobre la razón estética de Latinoamérica esconde una petición por una razón histórica del continente, en torno a lo cual ha habido poco consenso. Esta ausencia de una filosofía de la historia es también una ausencia de un estatuto de historicidad, de eso que llamamos América Latina, lo que ha generado reiteradas crisis de representación⁸² en los artistas e intelectuales del continente.

Oyarzún caracterizó en su trabajo los elementos de esa identidad, al decir que el arte latinoamericano posee una doble fractura⁸³: una geológica y otra antropológica. De esto se desprende las calidades de virginal, exótica, costumbrista, pintoresca, salvaje y telúrica del arte latinoamericano, en constante tensión⁸⁴ entre lo romántico, el surrealismo y el neobarroco. El exceso que caracteriza al barroco, le permite al arte latinoamericano posicionar un horizonte de producción artística “más allá de los regionalismos, sin cuidado del pudor de las fronteras o de su control aduanero”⁸⁵, en las fronteras entre lo ubérrimo y la nada.

En este debate sobre la identidad del arte latinoamericano es crucial tomar en cuenta el papel que jugaron los críticos del arte moderno y contemporáneo, ya que estos actores han promovido discusiones sobre el tema y propusieron respuestas a la cuestión. Hacia la década de los años setenta, hubo una especial tensión en torno a la necesidad de descifrar cómo se podría ser moderno y latinoamericano al mismo tiempo.

Los críticos y los espacios oficiales del arte, como los museos y certámenes de arte, jugaron un papel como agentes modernizadores⁸⁶ del arte latinoamericano

⁸² Pablo Oyarzún “Una teoría del arte desde América Latina”, En *Una teoría del arte desde América Latina*, ed. José Jiménez (España: MEIAC/Turner, 2011), 101

⁸³ Oyarzún, Óp. Cit., 96.

⁸⁴ Oyarzún, Óp. Cit., 97.

⁸⁵ Oyarzún, Óp. Cit., 98.

⁸⁶ Blanca Estela Meza Carpio, *Crítica artística latinoamericana: la diversidad del discurso crítico en las décadas de 1980 y 1990* (México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012).

a nivel internacional. A pesar de ello, a finales de los años sesenta y principios de los setenta existieron fuertes resistencias a esta aspiración internacionalista, pues el “internacionalismo resultaba cada vez más sinónimo de imperialismo y dependencia cultural”⁸⁷. Por lo que, una vez que se tornó evidente que un real diálogo internacional no se iba a dar en el ámbito del arte, se comenzaron a percibir⁸⁸ desigualdades, jerarquías del arte y diferencias que ponían en duda la misma noción del internacionalismo que podía alcanzar del arte de la región.

Para Dagmary Olívar Graterol, a partir de los cincuenta, se dio una bifurcación de las posturas de los principales críticos del arte, sobre su visión del arte latinoamericano. Traba, por un lado, fue una abanderada de un paradigma de “identidad latinoamericana”. Por otro lado, Romero Brest apoyaba una visión del arte como vía de expresión de “la modernidad” latinoamericana. Olívar Graterol les llama críticos de pares dialécticos, es decir, de lo hegemónico/popular y fuera/dentro. Para la autora, estos modelos de pensamiento se bifurcaron por la “presencia del subdesarrollo como una realidad innegable en sociedades dependientes y la necesidad de lograr una modernización, en los mismos términos que la de los países occidentales”⁸⁹. Para Marta Traba, por ejemplo, “arte moderno no es una nueva forma de decir lo mismo, distorsionando en mayor o menor medida la visión tradicional, sino una manera distinta que permite formular nuevos significados”⁹⁰.

Los textos más ricos, y en muchos casos las únicas fuentes que se tienen para abordar cómo se debatió este tema, son las críticas artísticas publicadas en periódicos o libros. En este sentido, la abstracción geométrica, y más específicamente el arte concreto, fueron asuntos centrales en la postura crítica de autores como Jorge Romero Brest y Mario Pedrosa, en Sudamérica.

⁸⁷ Meza C., Óp. Cit., 58.

⁸⁸ Meza C., Óp. Cit., 67.

⁸⁹ Dagmary Margarita Olivar Graterol, “De la necesidad a la búsqueda: el arte latinoamericano y los aportes de Juan Acha” (Tesis de Doctorado en Humanidades. Universidad Carlos III de Madrid, 2015), 53.

⁹⁰ Olívar G., Óp. Cit, 46.

El arte concreto para estos críticos, se mostraba como una opción para superar al arte representativo, que era “cada vez más anacrónico, y a la abstracción no geométrica, una orientación plástica con la que resultaba muy difícil conseguir una expresión universal”⁹¹. Por su parte, la abstracción geométrica para críticos como Mario Pedrosa, fue entendida como la “ausencia de la huella humana que reducía toda esta producción artística a un puro formalismo”⁹². Por otro lado, para Romero Brest no había arte más realista que el informalismo, por su apego a lo real a través de los materiales, de modo que los artistas que preferían “llamarse neofigurativos, no se alejaban esencialmente de aquel (es decir del informalismo), pese a la recuperación de las formas humanas”⁹³. En estos enfrentamientos se evidencia cómo desde la crítica se buscó definir cuál era el estilo de arte que se hacía en Latinoamérica. Sin embargo, otros pensadores debatieron sobre la identidad de ese arte, más que sobre sus lenguajes plásticos.

Para la influyente historiadora del arte chilena Nelly Richard, el arte latinoamericano ha sido condenado a entenderse a sí mismo como periférico, es decir, como receptor pasivo de los lenguajes del arte que recibe de las capitales del norte (Nueva York, París, etc.). Con relación a este elemento geográfico, Gabriela Piñero ha planteado una revisión panorámica de las discusiones centrales que se han tejido sobre el tema en la región, diciendo que:

Gerardo Mosquera argumentó la necesidad de “perder América Latina en pos de la construcción de una “meta-cultura” global o de Nelly Richard quien mantuvo un uso de lo latinoamericano en tanto espacio móvil de perturbación, desde los años 60. Luis Camnitzer artista y crítico de arte

⁹¹ José Luis de la Nuez, “Modernidad última en América Latina y posturas de la crítica artística”, *Aisthesis*, núm. 55 (2014): 202

⁹² De la Nuez, *Óp. Cit.*, 204.

⁹³ De la Nuez, *Óp. Cit.*, 205.

batalló la actualidad y permanencia de América Latina en tanto regionalismo artístico con su propia unidad y genealogía⁹⁴.

Igual que para Richard, Gerardo Mosquera ha buscado proponer una lectura del arte latinoamericano que se asienta en lo que él llama el “Paradigma del desde aquí”⁹⁵. En 1996, el crítico reconoció que el debate sobre el arte latinoamericano, había estado marcado por dos situaciones: primeramente, la necesidad de superar la neurosis de artistas, curadores y críticos de arte de la región por definir la identidad de la plástica de América Latina. Seguidamente, una postura desde la cual el arte latinoamericano comenzó a apreciarse como tal, sin apellidos: “se le reconoció, cada vez más como participante de una práctica general, que no tenía otra necesidad más que exponer el contexto y que en ocasiones refiere al arte mismo”⁹⁶. Esto fue así hasta después de los años ochenta. Por ello, Mosquera afirma que el error ha consistido⁹⁷ en pensar sobre el arte latinoamericano, como un producto visto “de y en” Latinoamérica, cuando debió entenderse como un arte “desde” aquí.

Para poner en marcha la superación de este paradigma de identidad, aconteció en la región lo que Mosquera llamó “una estrategia de acción”⁹⁸, mediante la cual, la apropiación de las culturas dominantes se convirtió en una estrategia de resistencia y afirmación que dio paso a un proceso de transculturación. El autor enumera estos elementos de la siguiente manera⁹⁹: la antropofagia, la transculturación, apropiación, resignificación, mestizaje, sincretismo o hibridación. Esos son los elementos de cómo opera el arte latinoamericano. El resultado no es

⁹⁴ Gabriela A. Piñero, “Discursos Críticos Sobre El Arte Desde América Latina. Arte, Crítica y Teoría En La Práctica Artística de Luis Camnitzer”, *De Raíz Diversa. Revista Especializada En Estudios Latinoamericanos* 2, núm. 4 (2017): 212

⁹⁵ Gerardo Mosquera, “Contra el Arte Latinoamericano” (Conferencia presentada en el Centro Cultural España, Córdoba, Argentina. 2009), Consultado en: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf.

⁹⁶ Mosquera, Óp. Cit., 11.

⁹⁷ Mosquera, Óp. Cit., 4

⁹⁸ Mosquera, Óp. Cit., 5

⁹⁹ Mosquera, Óp. Cit., 8

homogéneo, tampoco funciona como una ecuación matemática que da siempre el mismo fruto, ni es tampoco un “sinónimo de una fusión sin contradicciones”¹⁰⁰.

Por su parte, Oyarzún ha resumido los atributos del arte latinoamericano, al afirmar¹⁰¹ que está profundamente marcado por transferencias híbridas, entre los tres elementos básicos que lo caracterizan: el mestizaje, el indigenismo y el universalismo en sus lenguajes artísticos. Mosquera insistió, por su parte, en que el modernismo del arte latinoamericano, y por supuesto centroamericano, está embebido de una apropiación cultural no pasiva; esta estrategia del modernismo resulta en una práctica:

...transgresora desde posiciones de dependencia. Además de confiscar para uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales. No se trata sólo de un desmontaje de las totalizaciones en el espíritu posmoderno, pues conlleva además la deconstrucción anti-eurocéntrica de la autorreferencia de los modelos dominantes y más allá, de todo modelo cultural¹⁰².

Igualmente, Nelly Richard ha invitado a los investigadores de estos fenómenos a cuestionarse hasta qué punto en nuestras lecturas sobre este legado artístico nos auto-marginamos, al considerarnos como un eco de la modernidad occidental. Ya que:

...el aplazamiento histórico y geográfico ha ido conformando nuestras culturas de modo que se identifiquen no como producción de formas sino bajo la forma de la reproducción...La obra se convierte para nosotros en vestigio de sí misma: en serial pretérita de algo ya sucedido cuyo valor de acontecimiento ha sido cancelado por la repetición. Esa escena de arte que nos excluye a nosotros como actores e inclusive como testigos, se nos revela en un tiempo siempre secundo (reconstitutivo del momento que ya dejó de ser) y mediado por un

¹⁰⁰ Mosquera, Óp. Cit., 9

¹⁰¹ Oyarzún “Una teoría del arte...”, 98.

¹⁰² Mosquera, “Contra el Arte Latinoamericano”, 7

registro de traducción internacional que convierte nuestras culturas en culturas de doblaje¹⁰³.

Por su parte, Andrea Giunta y George Flaherty en el texto “Latin American Art history: An Historiographic turn”¹⁰⁴ retoman a Richard, para hacer una revisión de la historia del arte a lo largo del siglo XX. Los autores dialogan en contra de la narrativa dominante que ubicó al arte latinoamericano en los márgenes del modernismo estético, por lo que la propuesta de los autores es estudiar el arte del continente desde la “sincronicidad” como método de análisis de la historia del arte. Es decir, la existencia de la expresión estética latinoamericana como sincrónica a la occidental.

Un pequeño pero ilustrativo ejemplo de este tipo de valoraciones sobre el arte latinoamericano como copia, puede encontrarse en las páginas de la *Revista Américas*, de la OEA. En un artículo de 1950, Jane Watson Crane caracterizó al arte de esta región mencionando algunos estilos presentes en su producción. Crane dijo: “Cubismo, futurismo, constructivismo, surrealismo y todas las demás tendencias son fenómenos europeos. En América, a pesar del esfuerzo por restringirlas, no ha surgido un movimiento claro y definido”¹⁰⁵.

Podemos entender la sincronicidad como un concepto que nos permite cuestionar las narrativas hegemónicas del arte, las cuales dictan que el arte de nuestra región es una mera copia, un eco del arte reproducido en las capitales artísticas del norte. Esta visión despolitiza al sujeto de creación en Latinoamérica y le limita a comportarse como un receptor de las tendencias estéticas, que emanan de los centros culturales dominantes. Además, esta es una visión de mundo que teóricamente hace que el investigador renuncie a la posibilidad de considerar que los sujetos sean capaces de crear sus propias realidades. La sincronicidad

¹⁰³ Nelly Richard, “Culturas latinoamericanas: ¿culturas de la repetición o culturas de la diferencia?”, *Arte & textos*, núm. 11 (1983): 3

¹⁰⁴ Andrea Giunta y George F. Flaherty, “Latin American Art History: An Historiographic Turn”, *Art in Translation* 9, núm.1 (2017).

¹⁰⁵ Jane Watson Crane “Arte Ambulante” *Revista Américas* 2, núm. 4, (1950): 8.

entonces: “is not only central to the reconceptualization of Latin American art but may also serve to postulate a new mode of analysis of global art after World War II; a model in which Latin American art is no longer inscribed as peripheral but as simultaneous with international neo-avant-gardes”¹⁰⁶ .

Según estos autores, en términos metodológicos, el concepto de sincronicidad está íntimamente ligado al análisis comparativo, ya que implica un movimiento y una transferencia de procesos culturales en varias latitudes. Por tal razón, la comparación debe ser una parte integral de la historia del arte que pretenda analizar procesos de alcance internacional. Giunta y Flaherty son claros al asegurar que esta visión del arte latinoamericano como un arte que no es original, ha sido una noción impuesta por occidente mismo. Al analizar esta producción, los críticos occidentales tomaron el arte producido en el centro como el original y aquel producido en la periferia como derivativo, y esta visión fue apropiada por los diversos críticos e historiadores latinos, quienes reprodujeron esa lectura del arte del continente sin criticarla.

Nelly Richard advierte¹⁰⁷ que de no encontrar maneras de cambiar esta visión de mundo en nuestro trabajo analítico, estamos destinados a sucumbir bajo el peso -imaginado- de nuestra propia referencialidad, sin saber cómo explicarla, o entenderla. Una nueva historia del arte entonces, gracias en gran parte al trabajo de archivo: “has constructed new anti-genealogical paradigms...The cases offered here delineate a Latin American art that is not the illegitimate child of modernity but rather the locus of its subversion by simultaneous avant-gardes, which contribute to a reconfiguration of the very concept”¹⁰⁸. La insistencia de esta propuesta de sincronicidad, significa estudiar la producción artística de Latinoamérica y la región de Centroamérica, desde una noción de conectividad de vínculos culturales y no

¹⁰⁶ Giunta y Flaherty, “Latin American Art History...”: 124.

¹⁰⁷ Richard, “Culturas latinoamericanas :¿culturas de la repetición...?: 5

¹⁰⁸ Giunta y Flaherty, “Latin American Art History...”: 126.

meramente desde una visión genealógica o jerárquica. En este sentido, la presente investigación se ha desarrollado estos postulados como norte y guía.

Aunque los elementos que caracterizan al arte centroamericano se analizan ampliamente en el capítulo tres de la presente investigación, en el que se abordan las colecciones de arte moderno de los museos de Guatemala y Costa Rica, es posible adelantar algunos de ellos, particularmente aquellos presentes en la producción artística de la segunda mitad del siglo XX.

El contexto, así como la historia particular y multicultural compartida de Centroamérica, son centrales para entender el arte regional. En términos estéticos, el arte creado en esta región ha estado relacionado íntimamente con el arte producido por el Occidente, pero al mismo tiempo, presenta un deseo de tener una voz artística propia y autónoma. Podría decirse que el siglo XX fue el periodo de búsqueda de la identidad visual del arte latinoamericano. Este fenómeno no es exclusivo de la región, ya que, en estas décadas, el mundo atravesó una crisis de identidad vinculada con la modernidad, en la que Occidente se debatía entre dos visiones de mundo distintas: capitalismo o comunismo.

Cabría preguntarse si es posible hablar de un arte hecho desde Centroamérica, como lo afirmó Mosquera, en la misma medida que hablamos de arte latinoamericano: con sus generalizaciones y especificidades. Las elocuentes palabras de Marta Traba ayudan a enfatizar este punto, cuando afirmó que nuestro arte debe entenderse como si fuese una gran familia: donde hay diversidad y diferencias, pero al mismo tiempo se pueden identificar características específicas. A partir de esta reflexión sobre el rol del contexto y la multiplicidad de las voces, se esbozan algunos elementos que se deben tomar en cuenta para entender el arte moderno centroamericano.

1. En términos de contexto:

- I. El peso del choque cultural con la irrupción del Imperio Español en las costas del istmo. La gran huella de la cultura africana en la región, traída masivamente contra su voluntad y en condición de esclavitud a Centroamérica por varios siglos.
 - II. Una relación conflictiva y estimulante a la vez con las culturas hegemónicas de las capitales occidentales: esta relación nutrió y le dio particular sabor a nuestro patrimonio artístico. Esa misma relación y cercanía nos permitió vincularnos y entrar en contacto con espacios de formación y de intelectualidad internacionales.
 - III. Una relación conflictiva entre nosotros mismos, como una familia en conflicto perpetuo. Pero esta misma relación permitió un flujo continuo e intenso de actores y lenguajes a velocidades insospechables.
 - IV. Una marcada pobreza de infraestructura, que nos ha hecho temerosos de romper los esquemas estéticos, hasta bien entrado el siglo XX.
 - V. Los procesos democráticos y de guerra que atravesaron los diversos contextos a lo largo del siglo XX.
2. En términos estéticos los elementos clave sobre la historia cultural y del arte de la región son:
- I. La preeminencia de la neofiguración y la abstracción, así como sus diversas manifestaciones para resolver el tema de la experimentación matérica.
 - II. El rol de las artes gráficas, en especial del grabado en Centroamérica y el Caribe, mediante proyectos impulsados por organismos internacionales como la OEA con CREAGRAF entre 1970 y 1990.
 - III. La fuerte impronta de México y sus estilos y movimientos como el muralismo y el realismo social, y, por otro lado, el Caribe, cuya influencia en esta región no conocemos a profundidad aún.
 - IV. La tensión entre el muy controvertido realismo mágico, el neobarroco, y el romanticismo en el arte de esta zona.

V. El gusto académico visto desde las élites que en su mayoría financiaron proyectos culturales estatales.

6.3 La sociología del arte en el estudio del arte latinoamericano y centroamericano.

Todos estos elementos teóricos, anteriormente detallados, han aportado fundamentos básicos para el acercamiento que esta investigación ha realizado sobre el material cultural y los objetos presentes en las colecciones de arte moderno de los museos estudiados. Por otra parte, es necesario detallar con mayor precisión, cómo se analizará el entramado de la dinámica social en torno al arte moderno centroamericano. A continuación, se argumentan las categorías que se utilizan en esta investigación:

A. Configuraciones estéticas en torno a las nociones visuales de las colecciones de arte moderno.

Este primer concepto analítico, ha sido el punto de partida teórico para analizar la colección de los museos estudiados en la presente investigación. En el apartado metodológico se establecen con claridad los criterios utilizados para escoger las obras, a las cuales se les aplicaron estos conceptos.

Por configuraciones estéticas se entienden aquellos elementos formales y temáticos que componen las obras de las colecciones de arte moderno de Guatemala y Costa Rica, al partir del concepto de “configuración” de Teodoro Adorno, para acercarnos a los estilos presentes en estas colecciones. Para Adorno, la configuración se entiende como un conjunto de conceptos en continuas combinaciones, los cuales son interpretados, no sin falta de error. Por tanto, una configuración muta a través del tiempo, puesto que el conocimiento es orgánico. Esto rescata cómo la noción de configuración es histórica, ya que:

Cada fenómeno, dice Adorno, sería como una mónada que contiene una particularidad propia, pero que, a la vez, es una imagen del mundo que le rodea.

Es decir, el fenómeno no se da aisladamente, sino en configuraciones, en “racimos de conceptos”, racimos que componen la constelación. Además, ésta se encuentra relacionada por el mismo proceso con otros conjuntos de constelaciones distintas. En todo caso, ni las constelaciones ni los fenómenos pueden partir de cero, deben tener en cuenta el significado histórico acumulado a su alrededor, no para atenerse a él, sino para superarlo¹⁰⁹.

Lo fundamental de partir de esta propuesta teórica es que entiende los conceptos, las ideas y temáticas como una red y no como un sistema, ya que estos “racimos de conceptos” incluyen una posibilidad de contradicción, algún nivel de oscuridad, disfuncionalidad, niveles diversos de asimilación, consolidación o ruptura. Este postulado es central para entender las representaciones que se plantean por medio del arte, por ejemplo, para Jules Prown¹¹⁰, el estudio de las configuraciones de un objeto artístico pone de manifiesto patrones mentales del individuo o individuos que produjeron el artefacto artístico y la sociedad a la que pertenecieron. En este sentido, el autor ha estudiado, más ampliamente, de qué manera el análisis estético del estilo y el discurso visual de una obra de arte es una herramienta poderosa para entender la cultura y la sociedad. En el apartado metodológico se amplía la forma en cómo se aplican estas nociones al estudio de las obras de arte.

B. Redes de reconocimiento cultural: Instituciones culturales, productores artísticos y políticas de colección privada o pública

La teoría sobre el reconocimiento cultural ha sido útil para enfatizar el interés por rastrear la dinámica social entre los actores vinculados a la escena artística de la región centroamericana y a nivel internacional. Como se explica seguidamente,

¹⁰⁹ Esther Barahona Arriaza, “Categorías y modelos en la “Dialéctica negativa” de Th. W. Adorno crítica al pensamiento idéntico”. *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, núm. 39 (2006).

¹¹⁰ Jules David Prown, *Art as Evidence: Writings on Art and Material Culture* (New York: Yale University Press, 2001), 76

esta teoría permite rastrear círculos no jerárquicos de interacción entre actores, espacios expositivos e instituciones, entre otros.

Primeramente, dentro de la sociología del arte, el concepto de “mediación cultural” antecede al de “reconocimiento cultural”. Nathalie Heinich ha señalado que a la sociología del arte le interesa analizar todo lo que interviene entre una obra y su recepción social. Para la autora, la noción de “mediación cultural” aportó a la sociología niveles analíticos a la lectura que se hace del fenómeno artístico. Desde la teoría, la “mediación cultural” involucró los siguientes niveles de interacción social:

en un primer sentido, podemos hablar de críticos, de las instituciones, campos muy desarrollados pues la sociología clásica encontró en ellos aplicaciones inmediatas, junto con problemáticas y métodos probados. Pero la “sociología de las mediaciones” tiene también un sentido más radical y establecido teóricamente, que obliga a considerar desde un punto de vista diferente -sino se trata de reconsiderar por completo— los recortes tradicionales ¹¹¹.

La teoría del reconocimiento cultural plantea una revisión de la teoría de la mediación cultural anteriormente señalada. La noción de mediación cultural aportó elementos teóricos para comprender los comportamientos de las redes del gremio cultural, pero resultó limitada para ayudar a develar el funcionamiento de la estructura de dicha red. Fue mediante la teoría de los campos de Bourdieu y la teoría del reconocimiento de autores como Alan Bowness, que, dentro de la sociología del arte, se realizaron aproximaciones a una nueva postura que sí lograra aproximarse a las estructuras y jerarquías sociales dentro del círculos artísticos.

Nathalie Heinich ha señalado que la teoría de los campos de Bourdieu falló en ofrecer metodologías para describir las transformaciones, cambios y reconfiguraciones entre los campos culturales que el autor analizó, ya que en su estudio genera una separación a priori entre los campos específicos como el “campo

¹¹¹ Nathalie Heinich. *Sociología del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 61.

de producción” y el “campo de recepción” cultural. Por tal razón, Heinich sugiere, como más adecuada, tanto teórico como metodológicamente, la propuesta de Alan Bowness en torno a la teoría del reconocimiento, diciendo:

tiene el mérito de echar luz simultáneamente sobre la cadena de las mediaciones y la articulación estructurada; además, relativiza la noción de “autonomía” y evita considerarla como una evolución ineludible y universalmente aceptada pero, por el contrario, permite comprender los procesos de irreversibilidad, lo que no permite la noción de “mediación”, en tanto no está construida según parámetros espaciales y temporales¹¹².

Por su parte, la teoría de reconocimiento cultural es dinámica, ya que ofrece un mapa de actores y espacios que interactúan en las redes del arte centroamericano, de manera tal que se puedan priorizar algunos círculos sobre otros, para realizar un primer acercamiento por la vastedad de los niveles posibles de análisis. Este es el valor más importante de esta teoría, es decir, su capacidad de aplicabilidad para resaltar la interacción de actores entre círculos, no definidos por una jerarquía, sino por una interacción cultural.

Son cuatro los círculos que analiza Alan Bowness dentro de la teoría de reconocimiento cultural. De dichos círculos, la presente investigación se enfocará en los primeros tres círculos, por la interacción con instituciones de diversas naturalezas y artistas. Estas categorías son:

A. El primer círculo: compuesto por artistas o bien “los pares”. El círculo de artistas se configura como la esfera de aquellos actores que crean propuestas artísticas, las cuales les pueden generar una trayectoria en el arte hacia la consagración. Este círculo no existe sin conflicto, por tal razón, Bowness añade las nociones de competitividad y comunidad, ya que “el acto de creación es único y personal pero no puede existir en soledad. No creo que ningún gran arte se haya producido en

¹¹² Heinich, Óp. Cit., 74.

una situación no competitiva: por el contrario, el joven artista se encuentra siempre, en su camino hacia la excelencia, en un ambiente competitivo”¹¹³. En este círculo se ubica también la categoría de “productores artísticos”, la cual incluye tanto a los artistas, como a instituciones locales (Direcciones Generales, museos, etc.) y galerías de arte.

B. El segundo círculo se compone por aquellos críticos especializados en arte. Los críticos crean lenguajes para interpretar, criticar y comentar, ya sea a favor o en contra de las producciones artísticas, con lo cual contribuyen al debate crítico. Nuria Peist comenta que Bowness le atribuye un peso desmedido a este círculo, ya que, en tiempos más contemporáneos, son otros soportes como los medios de comunicación y las publicaciones, los que retoman esa labor legitimadora, que en algún momento fue enteramente responsabilidad del crítico o experto. Sin embargo, es claro que los críticos suelen presentar lecturas del arte, que legitiman e immortalizan al arte en el tiempo. Bowness defiende la autoridad del crítico, argumentando que este no suele fundamentar sus criterios en sus gustos personales, sino en el conocimiento del arte de su época.

C. El tercer círculo de reconocimiento gira en torno a la acción de coleccionistas y “marchantes” y aquellos elementos vinculados con el mercado del arte. Bowness comenta que: “una vez que el artista consigue el reconocimiento...es posible que se encuentre apoyado por coleccionistas y marchantes...estos coleccionistas casi siempre aparecen en escena por su amistad con los artistas”¹¹⁴. En este círculo se pueden ubicar espacios como certámenes y concursos expositivos privados y públicos que generaron compra de obra y movilización del arte a nivel internacional, etc.

D. El cuarto círculo, finalmente, hace referencia al público. Para Peist no es claro a qué se refiere Bowness por público, es decir, quienes componen esta agrupación.

¹¹³ Alan Bowness, *The condition of success: how the modern artist rises to fame* (Nueva York: Thames and Hudson, 1990), 50.

¹¹⁴ Bowness, *Óp. Cit.*, 39.

Lo que es claro es que existe un flujo de relación entre los círculos, en donde el cuarto será, en alguna medida, la llegada a la meta de la difusión de la obra de arte, ya que: “una vez que el consenso crítico está establecido, y la obra del artista circula en el mercado de los bienes culturales a través de la adquisición de coleccionistas y museos públicos y privados, el artista accede al reconocimiento del público”¹¹⁵.

Pensar en torno a la problemática del reconocimiento, esclarece el rol de las jerarquías estéticas, lo que permite superar la noción del gusto subjetivo o, como lo dice Heinich, la tendencia en la sociología del arte de analizar al “individuo enfrentado a sensaciones subjetivas”¹¹⁶. Al análisis sociológico del arte no le interesa decidir si los valores del arte son subjetivos, o si posee bases objetivas, sino que le interesa describir “el ascenso de objetividad”, o bien, en otras palabras, el conjunto de los procedimientos de objetivación que permiten que un objeto, dotado de las propiedades requeridas, adquiera y conserve las marcas de valorización que lo convertirán en una obra validada, para las diferentes categorías de actores¹¹⁷. Nuria Peist lo sintetiza de la siguiente manera, al decir que los círculos dan claves sobre:

la proximidad espacial (relaciones estrechas con los pares y cada vez más alejadas según se avanza en los círculos), el paso del tiempo (la velocidad de reconocimiento: inmediata en el caso de los pares y cada vez más dilatada conforme se pasa por los círculos) y el tipo de reconocimiento según la autoridad del juicio (mayor cuanto más alejado del núcleo de los pares)¹¹⁸.

Heinich ha sido una de las principales comentaristas de este sistema de círculos de Bowness, por lo que la autora ha propuesto una de las principales correcciones al esquema. Heinich ha considerado que el mercado debería ser entendido como parte del segundo círculo de reconocimiento, mientras que los especialistas deberían formar parte del tercer eje. El comentario es atinente, puesto

¹¹⁵ Nuria Peist, “El proceso de consagración en el arte moderno trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento” *Materia: Revista d'art*, núm,5 (2005): 21

¹¹⁶ Heinich. *Sociología del arte*, 75

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ Peist, “El proceso de consagración en el arte moderno...”: 23

que, en la modernidad, el mercado es quien reacciona más rápidamente a las nuevas tendencias del arte, más allá que el crítico-experto. Sin embargo, para Nuria Peist el debate sobre qué círculo va antes o después no altera el análisis. Ella comenta que,

la confusión respecto al orden de los círculos responde, en mi opinión, a un problema nominal y temporal. Existe una marcada diferencia entre la crítica presente en los comienzos de la carrera de un artista o un movimiento y la actuación de los denominados por Heinrich «especialistas» o «conocedores». Alan Bowness no establece una diferencia entre los críticos y los comisarios o directores encargados de organizar las exposiciones en los museos. Es acertada y muy útil...la idea de que los organizadores de las exposiciones plantean una visión discursiva en torno a las propuestas artísticas a la par y en colaboración con los críticos¹¹⁹.

Además de estas propuestas teóricas, más adelante se amplían otros conceptos, los cuales aportan elementos vitales para el estudio de la historia cultural comparada. El objetivo de estos enfoques y postulados adicionales es superar el nacionalismo metodológico, complementando el análisis con una visión global de los procesos históricos.

C. Lo nacional y lo global en los procesos culturales globales:

En este apartado se analiza el debate existente entre investigadores sobre el rol de lo nacional, lo local y lo global, en relación con los fenómenos culturales. Estas categorías analíticas son importantes puesto que señalan algunos puntos fértiles de estudio, cuando se examinan fenómenos locales paralelamente a otros de corte transnacional. Además, como se evidenció en el estado de la cuestión de este trabajo, la gran mayoría de los análisis sobre la historia cultural del arte moderno centroamericano se realizan desde una perspectiva que no supera el lente nacionalista, más allá de eso, estas investigaciones, con frecuencia, se enfocan

¹¹⁹ Peist, "El proceso de consagración en el arte moderno...", 22.

únicamente en procesos acontecidos en las capitales de las naciones centroamericanas.

Para investigadores como Néstor García Canclini, es necesario superar este nacionalismo metodológico, puesto que ni siquiera refleja actualmente la manera en que los mismos artistas han buscado relacionarse. Para Canclini incluso la sociología del arte ha sido culpable de este problema teórico metodológico, ya que:

Las teorías sociológicas más consistentes sobre el arte definían su objeto de estudio a escala nacional (Pierre Bourdieu analizaba el campo artístico en Francia, Howard S. Becker explicaba “el mundo del arte” observando la música en Estados Unidos). Los artistas no quieren hoy ser vistos como representantes de culturas nacionales. Más bien buscan insertarse en redes que enlazan a Nueva York, Londres, Sao Paulo, Beijing, Dubái... La sociología de las artes nacionales está siendo reemplazada por etnografías de circuitos transnacionales (James Clifford y Sara Thornton) y por análisis geopolíticos de la estética y la cultura (Arjun Appadurai, David Morley, entre otros) ¹²⁰.

Procesos como la reactivación del mercado del arte latinoamericano hacia el siglo XXI, reiteraron la necesidad de entender la cultura local en sus vínculos, más allá de lo regional. A lo largo de los siglos XX y XXI, los referentes culturales transnacionales de la cultura y el arte moderno de Centroamérica han cambiado según el ritmo del mercado, el cual dicta, hoy en día, políticas de colección. Hacia el año 2008, a diferencia de lo acontecido en la segunda mitad del siglo XX:

Nueva York pierde el liderazgo y cede el primer lugar en ventas a Londres. China pasa a ocupar el tercer puesto mundial y la presencia creciente de artistas y coleccionistas de ese país, como de India y países árabes, altera las preferencias: ascienden las cotizaciones y ventas de artistas contemporáneos,

¹²⁰ Canclini, “Geopolítica de la industria cultural...”.

nacidos después de 1945, y disminuyen los porcentajes del siglo XIX y la primera mitad del XX¹²¹.

Por otro lado, el texto “Visión del arte latinoamericano en la década de 1980”¹²², ha hecho un aporte en términos de su lectura internacional espacial sobre los fenómenos que trastocaron la historia cultural del arte moderno de Latinoamérica. Es interesante la manera en que se ha explicado que, para la década de los ochenta, el arte moderno de Centroamérica recobró un interés internacional, por la delicada situación global que se vivía, y por la injerencia de EE. UU. en la vida política de la región. En este sentido, el texto hace eco de la visión de Rafael Cuevas Molina, ya que en este se vincula el rol de las economías internacionales y domésticas, con el desarrollo de la cultura y el arte en Latinoamérica.

En términos metodológicos, al mapear la actividad de la que formaron parte las y los artistas de Centroamérica, desde un lente global, estas precisiones, anteriormente analizadas, aportaron pistas para no perder de vista la multiplicidad de espacios que estos creadores ocuparon por medio de su práctica artística: primero a nivel regional y local, al ser parte del sistema local del arte y segundo, lo hicieron con el profundo deseo, como afirma Canclini, de ser a su vez completamente internacionales y cosmopolitas.

6.4 Museos, objetos y colecciones: exhibiendo e interpretando la cultura material

Para analizar de qué maneras las y los artistas centroamericanos intentaron postular representaciones identitarias, tanto locales como cosmopolitas, por medio de su trabajo artístico, ha sido necesario que nos acerquemos a diversas colecciones de arte moderno que resguardan parte de este patrimonio artístico de

¹²¹ Néstor García Canclini. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (Uruguay: Katz Editores, 2010).

¹²² Susana T. Leval, *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980* (Perú: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, en colaboración con la División de Artes y la Vida Cultural de la UNESCO y el Centro Wifredo Lam, 1994).

la región. Por su parte, los museos que contienen estos acervos, como instituciones sociales, son agentes de cambio sociopolítico y, al mismo tiempo, producto de ello. Para Byrne et al¹²³, son también artefactos de gobernabilidad colonial y espacios donde se negocia la regulación de prácticas culturales metropolitanas, las cuales, a su vez, son productos y productores de modernidad.

Desde el siglo XV, “los museos como instituciones y las colecciones que poseen, son una de las metanarrativas modernas características a través de las cuales la sociedad, se ha constituido en sus ideas sobre conocimiento y realidad”¹²⁴. Para Fiona McLean, a lo largo de su historia, la figura de los museos como instituciones de resguardo de patrimonio ha ido creciendo en su complejidad, ya que: “Initially created as private collections amassed by elites through conquest and exploitation, museums have since developed their role to conserve cultural heritage and to educate the public”¹²⁵. Al trabajar por recopilar y exhibir el patrimonio cultural, estos espacios emprenden procesos intencionales, o no, de caracterización de la nación a la que pertenecen, y del contexto internacional que les rodea. De manera que: “The art museum is the primary venue through which the very interpretability that produces and sustains art is brought into the public sphere, there to be taken part of a public discourse on art and its value in culture”¹²⁶.

Según McLean, para poder entender el papel que desempeñan estas instituciones es importante reconocer, desde el análisis histórico y la sociología, que la producción y el consumo de representaciones culturales afecta la construcción de las identidades sociales en torno a estos espacios. Aunado a esto, es crucial reconocer que éstas no son entidades dadas, sino construidas social e

¹²³ Sara Byrne, Anne Clarke, et al., “Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections”, en *Unpacking the Collection*, eds. Sarah Byrne, Anne Clarke et al. (New York: Springer 2011), 5.

¹²⁴ Susan Pearce, *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study* (Washington: Smithsonian Institution, 1992), 118.

¹²⁵ Fiona McLean, “Museums and the Construction of National Identity: A Review”, *International Journal of Heritage Studies* 3, núm. 4 (1998): 245

¹²⁶ Cheryl Meszaros, et al. “Interpretation and the Art Museum: Between the familiar and Unfamiliar”. en *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*, ed. Juliette Fritsch (New York: Routledge, 2012), 35.

históricamente por una serie de actores de diversa naturaleza. De modo que, esta autora afirma que es necesario considerar esta unidad de elementos, para poder deconstruir la representación de la nación a través de una institución como un museo. Esto implica: “exploring not only the social identities which are associated with it, but also how the artefact is represented, how it is produced and consumed, and the mechanisms which regulate its distribution and use”¹²⁷, esto remite entre otras cosas, a diversas políticas culturales y políticas de colección, entre otros.

El modelo que presenta la autora está conformado por cinco elementos centrales, que suceden en torno a la cuestión de la identidad y los museos: un proceso de construcción de una noción de identidad (con frecuencia incluye características conflictivas entre ellas, también esa identidad o identidades se vinculan a nociones de permanencia que generan sensaciones de pertenencia para una sociedad¹²⁸). Por otra parte, se da un proceso de representación (mediante el cual miembros de una cultura crean significados o símbolos visuales), uno de producción (la creación del artefacto que está siendo representado), uno de consumo (es decir, somos lo que consumimos, ya que el consumo hace referencia al desarrollo de la creación de significados¹²⁹ y su contenido) y, finalmente, uno de regulación (tiene que ver con los límites de lo que es público y privado, lo que se censura y lo que no).

Con respecto a dicha noción de regulación, es central lo que acota McLean al decir: 'Decisions about how cultures are presented reflect deeper judgements of power and authority and can, indeed, resolve themselves into claims about what a nation is or ought to be as well as how citizens should relate to one another'¹³⁰. Es decir, que analizar las decisiones sobre cómo se despliega una cultura o una nación en un museo, puede darnos pistas de los juegos de poder detrás de los entramados socio-culturales de dichos contextos, los cuales, con frecuencia, se considera que

¹²⁷ McLean, “Museums and the Construction of National Identity...”: 246

¹²⁸ McLean, Óp. Cit., 250.

¹²⁹ McLean, “Museums and the Construction of National Identity...”: 249.

¹³⁰ McLean, Óp. Cit., 250.

únicamente se pueden mapear a través de las estructuras políticas. Este último elemento es crucial, para subrayar de qué manera un estudio sobre las artes visuales centroamericanas puede enseñarnos y ampliar nuestro conocimiento sobre la historia de esta región.

En esta misma línea, para Christopher Whitehead en “Towards some Cartographic Understanding of Art Interpretation in Museums”, en relación con la interpretación del arte en un espacio museístico, debemos tratar de entender la naturaleza discursiva del museo como institución. Por eso es importante preguntarnos: “¿qué se incluye, o que se excluye de las exhibiciones (y por supuesto las colecciones); ¿qué agrupaciones intelectuales y físicas de trabajos se realizan y cómo se trazan límites entre ellas?”¹³¹. Para Whitehead, más allá de leer un museo como un texto, es necesario¹³² mirarlo como un mapa que traza las geografías del conocimiento y la representación; además, como un mapa sobre el conocimiento cultural de una sociedad, que posee límites y redes complejas. Por ello, cuando analizamos un museo nacional de arte, ¿de qué manera atraviesa dicha institución, el mapa de lo que es la nación?

En la mayoría de los museos que analiza Peggy Levitt en su texto “Simultaneously worlds apart”, este juego representacional sobre la nación es central en la dinámica de exposición y resguardo del material cultural. Según Levitt, ningún museo que analizó:

contó una historia completamente nacional o global. En cambio, la nación siempre apareció en representaciones de lo cosmopolita y el “cosmopolitismo” siempre vino con algo de lo nacional. En lugar de verlos como competidores, pienso que las instituciones culturales caen en un continuo de nacionalismo

¹³¹ Christopher Whitehead, “Toward some cartographic Understanding of art interpretation in Museums”, en *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*, ed. Juliette Fritsch (New York: Routledge, 2012), 53

¹³² Whitehead, Óp. Cit., 55

cosmopolita cuyas dos partes cambian constantemente, se informan y transforman mutuamente¹³³.

Desde el punto de vista de la autora, para un museo poseer colecciones cosmopolitas tiene a su vez un objetivo nacionalista, en el sentido de ayuda a la institución a manifestar una noción de conectividad, de integralidad, donde las fronteras nacionales se amplían para poner de manifiesto el alcance geográfico de una entidad. Por esto, el hecho de que los museos posean artistas de otros países o no, dice simultáneamente algo de esa nación y su conectividad con el ámbito internacional.

Por otra parte, la labor de problematizar la colección de un museo de arte, tiene que ver con cuestionar los procesos de producción del material artístico y con poner en entredicho la construcción social que realizan las instituciones en torno a los objetos que coleccionan. Los museos, en definitiva, son más que ensamblajes materiales, también funcionan como resguardo de significados sociales¹³⁴; la acción generadora de esos significados no se compone únicamente del acto de coleccionar objetos, sino que está marcada por los procesos de curaduría y exhibición, así como la visita del público en general. Para Svetlana Alpers: “el museo es una manera de ver”¹³⁵, y el principal efecto de un espacio museístico es designar qué artefactos son de interés visual para que, como tal, la institución se convierta en una manera de leer la cultura en un momento y espacio determinado. Y esto se realiza según Baxandall¹³⁶ mediante la creación de exhibiciones, las cuales son, en sí mismas, un ordenamiento de proposiciones visuales y discursivas.

¹³³ Peggy Levitt. “Simultaneously Worlds apart. Placing national diversity on Display at Boston's Museum of Fine Arts” en *National Matters: Materiality, Culture, and Nationalism*, ed. Geneviève Zubrzycki (California: Stanford University Press, 2017), 84.

¹³⁴ Byrne, Clarke, et al., “Networks, Agents and Objects...”, 4.

¹³⁵ Svetlana Alpers. “The Museums as a way of seeing”. En: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp (Smithsonian Institution, 2012), 27.

¹³⁶ Michael Baxandall. “Exhibiting Intention: Some preconditions of visual display of cultural proporseful objects” En *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp (Smithsonian Institution, 2012), 34.

Más allá de entender a la institución del museo, como espacio de creación de significados simbólicos sobre nociones identitarias en una sociedad, es importante posicionar algunos otros elementos teóricos adicionales, para comprender la función y los vínculos que poseen los acervos, más allá de la institución museística. Por esta razón, autores como Susan E. Pearce, E. McClung Fleming y Jules Prown prefieren entender las colecciones de un museo, con el término de “cultura material”. Estos autores han teorizado desde los años setenta sobre cómo y por qué analizar los objetos que componen la cultura material de los museos.

Para Prown: “material culture is the study through artifacts of the beliefs - values, ideas, attitudes, and assumptions- of a particular community or society at a given time”¹³⁷. Como resultado, este modelo propone una suerte de geografía cultural de los objetos. ¿Por qué es importante estudiar la historia a través de objetos como las obras artísticas? Para Prown, esto tiene que ver con lo que estos artefactos pueden decirnos sobre la historia, ya que a través de las colecciones: “we encounter the past at first hand; we have direct sensory experience of the survival historical events”¹³⁸.

En el estudio de la cultura material, las propuestas de McClung y Prown son muy útiles para operacionalizar estas categorías a nivel metodológico. En “Artifact Study: a proposed model”, E McClung Fleming¹³⁹ propone un modelo general de análisis de uno o varios objetos en una colección, mediante unos cuatro pasos metódicos, realizados en torno a las cinco propiedades centrales de un objeto: el elemento de su historia, lo matérico, el diseño, la construcción del objeto y su función.

¹³⁷ Jules David Prown, *Art as Evidence: Writings on Art and Material Culture* (New York: Yale University Press, 2001), 70.

¹³⁸ Jules David Prown, “Style as Evidence”, *Winterthur Portfolio* 15, núm. 3 (1980): 208.

¹³⁹ E. McClung Fleming, “Artifact Study: A Proposed Model”, *Winterthur Portfolio* 9 (1974): 159

Para el autor, se debe realizar primero un paso de “identificación” factual del objeto, lo que incluye una descripción. Seguidamente se realiza una “evaluación” del objeto mediante la comparación con otros objetos. El tercer paso es el “análisis cultural”, donde se establece la relación del objeto con la cultura, así como de aspectos seleccionados del objeto con su contexto. Finalmente, un cuarto paso de interpretación, donde se determinan significados y valores del objeto en la cultura presente. McClung aclara que este método es flexible, ya que fue creado en su trabajo como analista de las artes decorativas del siglo XIX.

Por otra parte, Jules Prown propone tres pasos en una metodología para el análisis del material cultural. Primero, se debe realizar una “descripción” del objeto, lo que se compone de un análisis sustancial, análisis del contenido y un análisis formal. Seguidamente, Prown propone realizar un paso de “deducción”, que involucra hacer uso de los sentidos, es decir, aplicar una revisión de la experiencia sensorial del objeto, seguido por un análisis de los temas y contenidos representados en el artefacto, así como la respuesta emocional del investigador, como espectador al objeto. El último paso es el de la “especulación”, donde se plantean teorías e hipótesis para entender el objeto y la subsecuente creación de un programa de estudio como resultado del proceso.

Con estos insumos, en el apartado metodológico de la presente investigación se propone una revisión de esta teoría, para construir un marco de aproximación propio.

Finalmente, como hemos visto, el estudio de una colección de arte implica la necesidad de echar mano de enfoques teóricos desde la Historia y la Sociología del arte, así como de los Estudios Visuales. En este sentido, una interesante encrucijada teórico-metodológica que se presenta ante el análisis de material cultural, tiene que ver con el rol y el peso que se le dedica al análisis de la representación visual en las obras, en especial en una investigación como esta, que desea conocer y entender lo que se representó en dichas colecciones. A razón de esto, autores como Nathalie Heinich, han defendido la necesaria y fructífera relación

que este enfoque teórico puede establecer con los Estudios Visuales.

Como hemos visto, desde la sociología del arte, el énfasis que se pone en la interacción de los actores presentes en la organización del campo del arte, pone a su vez, especial atención en la influencia de la ejecución del objeto artístico con relación a su contexto. De esta manera, la Sociología del arte le aporta a los Estudios Visuales una amplitud mayor en el panorama de análisis, para que este vaya más allá del estudio de la imagen y su contenido simbólico, y ponga atención a las interacciones sociales y los contextos en torno a las representaciones.

Por su parte, los Estudios Visuales contribuyen interesantes reflexiones en relación con el análisis de lo simbólico y los juegos de poder que operan tras estos sistemas representativos en el arte. De esta manera, este enfoque subraya la necesidad de recordar que el contexto, no se compone únicamente por las situaciones materiales e históricas que rodean a las obras de arte, sino que, de igual manera, “el arte se vincula con lo imaginario y lo simbólico, por lo que los investigadores deben prestar atención al hecho de que la realidad no es únicamente lo real”¹⁴⁰.

Para Heinich, lo ventajoso de combinar las herramientas que plantean los Estudios Visuales y la Sociología del arte, tiene que ver con que ambos campos coinciden en la necesidad de “prestar atención a la acción ejercida por los objetos dentro de un sistema de interrelaciones, lo que no equivale a negar el valor estético de una obra, sino a tratar a la obra como un actor más”¹⁴¹, es decir: “no se trata de acercarse a las obras de una manera evaluativa o hermenéutica sino de la observación de su capacidad de acción”¹⁴².

¹⁴⁰ Nathalie Heinich. *Lo que el arte aporta a la sociología* (México DF: Sello Bermejo), 27.

¹⁴¹ Heinich, Óp. Cit., 33-35.

¹⁴² Nuria Peist, “Historia del arte, estudios visuales y sociología del arte: un debate ideológico-disciplinar”, *Millcayac. Revista Digital de Ciencias Sociales* 1, núm. 1 (2014): 40.

7. Postulados

Sobre la consolidación de procesos institucionales locales en Guatemala y Costa Rica: Las instituciones culturales líderes en la promoción de artistas y en la colección de arte moderno a nivel local fueron, en primera instancia, las Direcciones Generales y, posteriormente, los museos de arte moderno creados en la década de los años setenta en ambos países. Además de haber sido promotores del arte local, estas instancias funcionaron como entes mediadores entre lo local y el sistema internacional del arte. En Costa Rica y Guatemala, a pesar de no existir políticas de colección claras en los museos de arte moderno, las obras incorporadas reflejan el dinamismo de las y los artistas en la época de estudio, la variedad de temáticas y representaciones visuales que plasmaron estas personas en su trabajo. Además, fueron las y los artistas quienes, en muchos casos, donaron sus obras para contribuir al registro de su trabajo y por ende al patrimonio artístico local.

Sobre el papel de la Organización de Estados Americanos en la promoción de artistas de Guatemala y Costa Rica: La historia del arte moderno centroamericano estuvo compuesto por una compleja red de actores, tanto a nivel centroamericano como internacional, quienes estuvieron vinculados con las metrópolis culturales y sus respectivos mercados. Uno de esos protagonistas centrales en esta amplia red de intercambio cultural, fue la OEA. Dentro de ella, José Gómez Sicre (1916-1991) promovió propuestas y discursos estéticos, los cuales respondieron a procesos culturales internacionales, así como el gusto de una élite cultural asociada al mercado del arte occidental en el contexto de la Guerra Fría. Dentro de este gran cosmos de artistas latinoamericanos, se impulsó también el trabajo de artistas de Centroamérica, quienes aportaron sus discursos particulares desde la periferia centroamericana. Esta relación no fue vertical, sino que los actores regionales resistieron y adaptaron los mandatos panamericanistas de este organismo, para promover un latinoamericanismo internacionalista.

Sobre las representaciones visuales sobre identidad nacional, regional y cosmopolita en las colecciones de arte: Las y los artistas vinculados a la dinámica local y transnacional del arte latinoamericano, forman parte de las colecciones de los museos de Guatemala y Costa Rica. Sus obras presentan lecturas del posicionamiento que plantearon estos individuos sobre su identidad nacional, regional e internacional. En gran medida, dicha producción registra de maneras muy complejas y variadas, interpretaciones sobre procesos históricos locales, desde los convulsos contextos centroamericanos, hasta apreciaciones sobre la cotidianidad en la región, así como también reflexiones intimistas sobre pujanzas internas en sus vidas. Este patrimonio artístico centroamericano posee también planteamientos teóricos en relación con el rol del arte en la sociedad, así como experimentaciones formales (especialmente en términos de color y lo matérico), lo cual evidencia que estos actores produjeron un pensamiento autóctono y una dinámica estética propia en torno a su práctica artística.

8. Fuentes:

A continuación, se detallan las fuentes utilizadas, de acuerdo con los objetivos establecidos por la investigación. Las fuentes permitieron responder el objetivo general de la pesquisa, el cual se propone analizar de qué manera, la consolidación de un espacio artístico-cultural público institucionalizado de arte moderno en Costa Rica y en Guatemala a nivel local y la actividad cultural transnacional de la OEA, influyó en las representaciones visuales sobre la identidad nacional, regional y cosmopolita presentes en las colecciones de estos museos de arte moderno entre 1950-1996.

Para reconstruir el contexto de la consolidación de las instituciones asociadas a las colecciones de arte moderno de Guatemala y Costa Rica, se retomó la bibliografía secundaria básica sobre el tema -mucho de la cual ya fue revisada en el Estado de la Cuestión de la presente investigación-, para realizar una contrastación de estas fuentes secundarias con las fuentes primarias encontradas.

Adicionalmente, se realizó una extensiva revisión de periódicos locales de Costa Rica y Guatemala entre 1950 y 1996. Este trabajo se realizó en la Biblioteca Nacional de Costa Rica, en la Hemeroteca Nacional de Guatemala, en el Instituto Iberoamericano de Berlín y en la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane. Más abajo se ha detallado qué periódicos se revisaron para cada país. Otra fuente importante fue toda la documentación disponible facilitada por los propios museos sobre su actividad, a través de la historia.

Se recopilaron las colecciones del arte moderno del Museo de Arte Moderno Carlos Mérida, del Museo de Arte Costarricense y del Museo de las Américas de la OEA, con base en la lista de los artistas detallados a continuación en el apartado de la metodología. Las colecciones de arte de estos países están conformadas por aproximadamente 8000 objetos artísticos, de los cuales cerca de 500 corresponden a las y los artistas de interés para esta investigación. Dicho proceso de recopilación se realizó gracias al apoyo del Posgrado en Historia y del Instituto de Investigaciones en Arte, a través de un proyecto inscrito ante la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica. El proyecto se tituló “Cosecha de bases de datos de Arte Moderno Centroamericano siglo XX- XXI”, número de proyecto B 6256. Para el caso guatemalteco fue fundamental el apoyo de la historiadora del arte Silvia Herrera Ubico, la artista Celia Ovalle, el artista y galerista Guillermo Monsanto y el director actual del Museo Carlos Mérida, Rudy Cotton, para tener acceso a la colección del Museo Carlos Mérida. Estas fuentes fueron contrastadas con el más reciente catálogo de la colección de dicho museo, publicado en enero del año 2019.

Por otro lado, el Museo de las Américas de la OEA cooperó enormemente, al entregar información sobre la colección y permitir el acceso a su archivo, gracias a la curadora Adriana Ospina y al entonces director del museo Pablo Zúñiga. En total, de este museo se revisaron más de 300 obras para la investigación.

Además de esto, se contó con acceso a los documentos referentes a la Dirección de Bellas Artes en Guatemala, a través de Celia Ovalle, investigadora y funcionaria del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, y en Costa Rica, mediante el acceso a los archivos del Acopio del Museo de Arte Costarricense y a los archivos del Ministerio de Cultura en San José, Costa Rica. Sin embargo, por falta de documentación, existió una difícil situación de disponibilidad de información más detallada sobre estas instituciones, por lo que se realizaron entrevistas con los encargados de las colecciones y trabajadores de estas instituciones.

En términos de fuentes primarias, además de las colecciones, se revisaron periódicos y revistas centroamericanas. Se recopiló una gran cantidad de catálogos y documentos relacionados a la Organización de Estados Americanos, gracias a la disponibilidad del Museo de las Américas, a la beca que facilitó el Instituto Iberoamericano en Berlín, y a la beca de investigación otorgada por la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane, EE. UU.. En estas estancias se revisaron documentos históricos fundamentalmente vinculados con la actividad de la OEA, así como revistas y catálogos de interés. Además, estas oportunidades permitieron el acceso a fuentes teóricas no disponibles en Costa Rica, las cuales fueron esenciales para el planteamiento teórico de la investigación.

Los periódicos revisados para el caso de Guatemala y Costa Rica fueron:

| Tabla 1. Fuentes hemerográficas consultadas para la investigación | | | | |
|---|------------------------|------------|--|------------|
| Años | Periódico | Temática | Disponibilidad | País |
| 1950-1970 | <i>La República</i> | Actualidad | En línea 1950-1970. la década de 1970, en la Sala de Colecciones especiales de la Biblioteca Nacional. | Costa Rica |
| 1950-1970 | <i>La Prensa Libre</i> | Actualidad | En línea 1950-1970. La década de 1970, en la Sala de | Costa Rica |

| | | | | |
|---|--------------------------------|------------------|---|--------------------------|
| | | | Colecciones especiales de la Biblioteca Nacional. | |
| 1950-1970 | <i>La Nación</i> | Actualidad | En la Sala de Colecciones especiales de la Biblioteca Nacional. | Costa Rica |
| 1950-1970 | <i>Semanario Universidad</i> | Actualidad | En la Biblioteca Luis Demetrio Tinoco | Costa Rica |
| 1970 | <i>Excelsior</i> | Actualidad | En la Sala de Colecciones especiales de la Biblioteca Nacional. | Costa Rica |
| 1950-1970 | <i>The Tico Times</i> | Actualidad | En la Sala de Colecciones especiales de la Biblioteca Nacional. | Costa Rica |
| 1956-1979 | <i>Repertorio Americano</i> | Revista Cultural | Repositorio CIICLA-UNA | Costa Rica-Latinoamérica |
| 1950-1979, 1980s y 1990s. En IAI existente : 1930-1950 | <i>Diario de Centroamérica</i> | Actualidad | Hemeroteca, Ciudad de Guatemala/ Biblioteca IAI Berlín | Guatemala/Tulane |
| 1950-1979, 1980s y 1990s. | <i>El Imparcial</i> | Actualidad | Hemeroteca, Ciudad de Guatemala/ Biblioteca IAI Berlín | Guatemala / Tulane |
| 1950-1979, 1980s y 1990s. | <i>El Impacto</i> | Actualidad | Hemeroteca, Ciudad de Guatemala/ Biblioteca IAI Berlín | Guatemala / Tulane |
| 1950-1979, 1980s y 1990s. | <i>EL Guatemalteco</i> | Actualidad | Hemeroteca, Ciudad de Guatemala/ Biblioteca IAI Berlín | Guatemala / Tulane |
| 1964-1979, | <i>La Hora</i> | Actualidad | Biblioteca IAI Berlín | Guatemala / Tulane |

| | | | | |
|----------------|--|--|--|--|
| 1980s y 1990s. | | | | |
|----------------|--|--|--|--|

Las revistas revisadas fueron:

| Tabla 2. Revistas consultadas para la investigación | | | | | |
|--|----------------|----------------|---|-----------------------|------------|
| Revistas | Años revisados | Temática | Datos sobre publicación | Disponibilidad | País |
| <i>Revista Musical</i> | 1950-1970 | Arte y Cultura | Boletín sobre quehacer musical | Biblioteca IAI Berlín | Costa Rica |
| <i>Troquel</i> | 1970 | Arte y Cultura | Boletín sobre quehacer artístico de los Museos del Banco Central | Biblioteca IAI Berlín | Costa Rica |
| <i>Revista Artes y Letras</i> | 1950-1970 | Arte y Cultura | Boletín sobre quehacer artístico | Biblioteca IAI Berlín | Costa Rica |
| <i>Revista de la Dirección General de Artes y Letras</i> | 1950-1970 | Arte y Cultura | Boletín sobre quehacer artístico | Biblioteca IAI Berlín | Costa Rica |
| <i>Salón 13</i> | 1960-1962 | Arte y Cultura | Editorial Landívar, Guatemala del Instituto Guatemalteco-Americano para promoción de arte nacional. | Biblioteca IAI Berlín | Guatemala |

| | | | | | |
|---|--|--------------------------------|--|-----------------------|-----------|
| <i>Arte</i> | 1956- | Arte y Cultura | Director Miguel Rivera | Biblioteca IAI Berlín | Guatemala |
| <i>Espiral : revista guatemalteca de arte y cultura</i> | 1961-1970 | Arte y Cultura | Boletín sobre quehacer artístico | Biblioteca IAI Berlín | Guatemala |
| <i>Revista Humanidades</i> | 1950-1970 | Arte y Cultura | Publicación de la Facultad de Humanidades de la USAC. Director: José Mata Gavidia Editor: Jorge Luis Arriola | Biblioteca IAI Berlín | Guatemala |
| <i>Revista de Guatemala</i> | 1950-1952 (1 al 5) y 1959-1960 (17 y 18) Faltan 6 al 16 | Arte y Cultura, inició en 1945 | Luis Cardoza y Aragón Director: Carlos Federico Mora, financiada al albor de la Revolución de Arévalo y Arbenz | Biblioteca IAI Berlín | Guatemala |
| <i>Alero</i> | 1970-1979 | Arte y Cultura | Existió entre 1970 y 1980, Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala, incluye a | Biblioteca IAI Berlín | Guatemala |

| | | | | | |
|--|------------------|----------------|---|--------------------------------|---|
| | | | Luis Cardoza y Aragón, Mario Monteforte Toledo, entre otros | | |
| <i>Artis: Revista trimensual de artes y letras</i> | 1960 | Arte y Cultura | Director General Luis Domingo Valladares, Editorial Landívar, por Bellas Artes de Guatemala | Biblioteca IAI Berlín | Guatemala |
| Revistas de otros países Centroamericanos y Latinoamericanos | | | | | |
| <i>Criterio: Artes, ciencias, letras y actualidad</i> | 1965-1966 | Arte y Cultura | Revista mensual de Artes, Ciencias y Letras de Quetzaltenango. | Biblioteca IAI Berlín / Tulane | Guatemala |
| <i>Ars</i> | 1951-1959 | Arte y Cultura | Cultural | Biblioteca IAI Berlín | El Salvador |
| <i>Síntesis Revista cultural de El Salvador</i> | 1954-1955 | Arte y Cultura | Cultural | Biblioteca IAI Berlín | El Salvador |
| <i>Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i> | 1966, 1969, 1975 | Arte y Cultura | Universidad autónoma de México, existe desde 1937 | Biblioteca IAI Berlín | México http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/issue/archive?issuesPage=6#issues |

| | | | | | |
|---|-----------------|----------------|---|--------------------------------|--|
| <i>Revista Artes Visuales</i> | 1973-1981 | Arte y Cultura | Revista trimestral / Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes, México | Biblioteca IAI Berlín | México |
| <i>Cuadernos Americanos:</i> | 1950-1979 | Arte y Cultura | Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Económicas - México | Biblioteca IAI Berlín | México http://www.cialc.unam.mx/ |
| <i>Libre: Revista crítica trimestral del mundo de habla española.</i> | 1971-1972 | Arte y Cultura | Publicada en París por Editorial Libres S.A. | Biblioteca IAI Berlín | La revista se imprime en París, sin embargo, se distribuye en Latinoamérica. |
| <i>Pensamiento Centroamericano</i> | 1972, 1975-1979 | Arte y Cultura | Publicada por el Centro de Investigaciones y Actividades Culturales de Managua y la Asociación Libro Libre, San José, CR, entre 1972-1992 | Biblioteca IAI Berlín / Tulane | Centroamérica |

| | | | | | |
|---|-------------------------|----------------|--|--------------------------------|----------------------|
| <i>Revista Conservadora del pensamiento centroamericano</i> | 1965-1972 - hasta 1990. | Arte y Cultura | Antecesora de la Revista anterior. Disponible en https://www.enriquebolanos.org/revistaxfecha | Biblioteca IAI Berlín / Tulane | Centroamérica |
| <i>Revista Sin Nombre</i> | 1972 | Arte y Cultura | Revista trimestral Literaria, hace referencias a las Bienales de Arte latinoamericano | Biblioteca IAI Berlín | San Juan Puerto Rico |
| <i>Revista Presente</i> | 1968, 1971, 1978 y 1979 | Arte y Cultura | Publicada en Honduras, es revista mensual de arte y letras de Centroamérica | Biblioteca IAI Berlín | Centroamérica |
| <i>Revista Arte en Colombia</i> | 1973-1993 | Arte y Cultura | Revista que se convertiría a partir de los 90s en Art Nexus | Biblioteca IAI Berlín | Colombia |
| <i>Revista Prisma</i> | 1957 | Arte y Cultura | revista estudios de crítica de arte, dirigida por Marta Traba Ed. Menorah, La revista contó con 12 números | Biblioteca IAI Berlín | Colombia |

| | | | | | |
|--|-------------------------------|-------------------|---|----------------------------------|--|
| | | | impresos (entre febrero y diciembre de 1957), | | |
| <i>Revista Ver y Estimar: cuadernos de crítica artística</i> | 1948- 1955 | Arte y Cultura | Buenos Aires, 1948- 1953 (primer período) y 1954-1955 (segundo período) | Biblioteca IAI Berlín | Argentina http://revistasdearte-latinoamericano.org/collections/show/5 |
| Revistas vinculadas a la OEA y EE. UU. | | | | | |
| <i>Anales de la Organización de Estados Latinoamericanos</i> | 1950- 1978 | Arte y Cultura | Unión Panamericana, se publica hasta 1958 | Biblioteca IAI Berlín /Tulane | EEUU.. |
| <i>Revista Américas de la OEA</i> | 1950- 1979 | Arte y Cultura | Publicada por la Unión Panamericana, División de Cultura y Relaciones internacionales, desde 1949. | Biblioteca IAI Berlín /Tulane | Washington DC. |
| <i>Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura : revista trimestral</i> | 1953- 1965, 100 números | Arte y Cultura | París | Biblioteca IAI Berlín | París |
| <i>Revista Mañana</i> | 1950- 1970 | Arte y Cultura | México, D.F: | Biblioteca IAI Berlín | México. |

| | | | | | |
|---|----------------------------|-----------------------------|--|--------------------------------|------------------|
| | | | Editorial Llergo, S.A. | | |
| <i>Boletín de Música y Artes Visuales</i> | 1950-1956 | Arte y Cultura | Unión Panamericana, Departamento de Asuntos Culturales | Biblioteca IAI Berlín / Tulane | Washington |
| <i>Boletín de Artes Visuales</i> | 1956/57 - 19.1969; 23.1973 | Arte y Cultura | Unión Panamericana, Departamento de Asuntos Culturales | Biblioteca IAI Berlín / Tulane | Washington |
| <i>Asociación de artistas</i> | 1954-1953 | Arte y Cultura | Cuba-EEUU.. | Biblioteca IAI Berlín | Washington/ Cuba |
| <i>Becas de la OEA</i> | 1950-1970 | Arte y Cultura y desarrollo | Organización de los Estados Americanos : boletín mensual | Biblioteca IAI Berlín | Washington |

En el trabajo de revisión de fuentes, fue esencial el uso del fondo digital de Documentos del Arte Latinoamericano y Latino del Siglo XX del ICAA (International Center for the Art of the Americas) o “ICAA Docs” del Museo de Bellas Artes de Houston, EEUU.. (<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>). A su vez, otros documentos adicionales encontrados durante las pasantías de investigación son:

Organismos vinculados a Centroamérica y a la cultura:

- CSUCA, memorias Siglo XX
- La OEA y la Cultura, del Departamento de Asuntos Culturales, 1962
- La OEA y la Política Cultural, de la Serie de Estudios Culturales, n2, 1999
- La cultura en la Organización de los Estados Americanos: Una retrospectiva (1889-2013)

Catálogos de Bienales Latinoamericanas - o de la región centroamericana:

- Bienal hispanoamericana de Arte
- Bienal de Arte de São Paulo
- Catálogo de las Bienales Grabado de Puerto Rico
- Bienales hispanoamericanas e iberoamericanas
- Bienal Paiz
- Subastas Juannio
- Retrospectiva del grabado en Guatemala, del Programa permanente de Cultura de la Organización Paiz

Catálogos de museo internacionales:

- Latin American and Caribbean Art, MOMA at El Museo, 2004
- Museum of Modern Art of Latin America, Selections of the permanent collection, 1985
- Modern Latin American Art: From the Collection of the Museum of Modern Art, 1979
- Catálogo del Museo de Chicago y Cincinnati sobre arte latinoamericano
- Inadverted Utopias, Avant-garde art of Latin America, Maricarmen Ramirez y A Olea. Yale University Press y Museum of Fine Arts, Houston, 2004
- Art from Latin America, modern and contemporary. Editorial Lannoo
- Art of the Ancient and modern Latin America: selections from public and private collections in the United States
- Catálogo de John Godi
- Magic and Realism: Central American contemporary Art, Galería Tríos Honduras

Todas estas fuentes, en primera instancia, permitieron no sólo la reconstrucción teórica del tema de investigación, sino triangular información, cuando fue necesario hacerlo, con las fuentes principales usadas según el apartado de metodología. Por la gran cantidad de fuentes que se pudo conocer, naturalmente

queda aún mucha información pendiente de revisar en futuras investigaciones, para afinar las interpretaciones que ofrece esta tesis sobre los fenómenos estudiados. Por otra parte, se realizaron entrevistas semi-estructuradas, a los siguientes artistas y expertos:

- I. Gabriela Sáenz Shelby (Costa Rica), por su experiencia como ex directora del Museo de Arte Costarricense, historiadora del arte e investigadora.
- II. Rosina Cazali (Guatemala), curadora e investigadora de arte contemporáneo en Centro América.
- III. Silvia Herrera Ubico (Guatemala), historiadora del arte guatemalteca
- IV. Guillermo Monsanto (Guatemala), investigador y galerista
- V. Adriana Ospino (Washington), curadora del Museo de las Américas de la OEA.
- VI. Edward J. Sullivan (Nueva York), PhD Historia del Arte, NYU. Experto en arte latinoamericano.
- VII. Julia Vela (Guatemala), artista y ex directora de la Dirección General de Bellas Artes Guatemala.

Las y los artistas entrevistados fueron:

- I. Luis Díaz (Guatemala), Artista y figura central de eventos como la I Bienal de Pintura 1971.
- II. Roberto Abularach (Guatemala), artista y protagonista del contexto de investigación.
- III. Rudy Cotton (Guatemala), artista y director del Museo de arte moderno Carlos Mérida.
- IV. Carlos Poveda (Costa Rica), artista y protagonista del contexto de investigación.
- V. Lola Fernández (Costa Rica), artista y protagonista del contexto de investigación.

9. Metodología:

La metodología de investigación se nutrió no solamente de las fuentes primarias y secundarias ya detalladas en el apartado anterior, así como aquellas recopiladas para el estado de la cuestión, sino que también se utilizaron fuentes orales, puesto que el tema de investigación cuenta con un amplio vacío de bibliografía secundaria disponible.

Las experiencias de las personas entrevistadas, permitió triangular la información que se encontró en periódicos y demás documentos primarios, para crear una lectura crítica de las instituciones y organizaciones que participaron en el movimiento transnacional de artistas centroamericanos, alrededor del mundo y el continente latinoamericano, así como la consolidación de colecciones de arte moderno locales, las cuales evidencian esta actividad. La metodología se empleó de acuerdo con la necesidad de cada objetivo, según se apunta a continuación:

Objetivos metodológicos:

En el primer objetivo se reconstruyó el contexto de creación de la Dirección General de Artes, la Dirección General de Artes y el Museo Guatemala y Letras, así como el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida y el Museo de Arte Costarricense. Para realizarlo, se hizo uso mayoritariamente de fuentes secundarias y documentos primarios de las instituciones. Así mismo, gracias a la revisión hemerográfica y las entrevistas, se pudo completar el trabajo de análisis de este contexto.

Se realizó una contrastación bibliográfica entre la documentación disponible y las fuentes orales por recopilar, para realizar una prosopografía o reconstrucción del actor, en este caso, la reconstrucción de la historia institucional de ambos museos y los contextos de interacción cultural de la región.

El segundo objetivo consistió en examinar si hubo artistas y lenguajes estéticos vinculados al arte moderno en Guatemala y Costa Rica, que fueron promovidos particularmente por la Unidad de Artes Visuales de la OEA, para determinar si esa organización influyó en la consolidación del espacio artístico-cultural público institucionalizado de arte moderno en Costa Rica y Guatemala. Para contestar esta inquietud, se revisaron dos revistas culturales publicadas por la OEA: *La Revista Américas* y el *Boletín de Artes Visuales*. Como se señaló, a su vez, se revisaron catálogos y bibliografía secundaria encontrada en Berlín y Nueva Orleans, así como la proporcionada por el Museo de las Américas en EE. UU.

A partir de estas fuentes, se realizó un análisis a partir de una matriz, donde se tabularon las fuentes primarias, de manera que fuera posible sacar frecuencias y rastrear tendencias en la actividad de los artistas.

Finalmente, en el tercer objetivo se caracterizaron las representaciones visuales sobre la identidad nacional, regional y cosmopolita o bien, lo internacional, presentes en las obras de los artistas promovidos por la OEA, que forman parte de las colecciones de los museos de arte moderno de Costa Rica y Guatemala, para determinar de qué manera la actividad de la OEA influyó en la consolidación del patrimonio artístico contenido en estos museos, entre 1950-1996.

Para analizar cómo se crearon las colecciones se ha combinado una revisión de documentos oficiales de las instituciones, así como entrevistas semi-estructuradas y fuentes hemerográficas. Seguidamente, el primer paso metodológico para analizar las nociones visuales sobre identidades nacionales, regionales e internacionales, fue recopilar y sistematizar las colecciones de los museos en la tabla señalada más adelante.

A continuación, para acercarse a las colecciones de arte visual de los museos seleccionados, se aplicó un análisis de discurso estético al material cultural que poseen estos museos, o bien, más específicamente: un análisis cultural del discurso

de nociones estéticas presentes en las colecciones de arte, según la teoría detallada en el marco teórico. Como vimos en el apartado teórico, para E. McClung Fleming, esta metodología permite descubrir las intersecciones entre el artefacto y la cultura que lo produjo. Así, se debe realizar un: “product analysis (the ways in which a culture leaves its mark on a particular artifact) and content analysis (the ways in which a particular artifact reflects its culture)”¹⁴³.

La propuesta metodológica empleada es el resultado del análisis de la teoría propuesta por Susan Pearce, E. McClung y Jules Prown. Sus métodos para la investigación sobre cultura material fueron revisados a la luz de la pregunta generadora de la investigación. Por la cantidad de artefactos que comprenden las colecciones de arte moderno, y por la naturaleza de la inquietud inicial (que hace referencia a las nociones visuales sobre identidad nacional, regional y cosmopolita en las colecciones), la metodología propuesta establece más énfasis al análisis al discurso visual, que a la descripción formal del objeto.

El análisis de la cultura material hace hincapié en el estudio de los significados, los signos, la cognición, y en la sociedad que crea el mensaje artístico. De manera que este análisis de las representaciones visuales, utiliza otras herramientas propias de la Antropología, la Historia y la Sociología. En definitiva, es un método analítico que permite establecer un puente interdisciplinar entre el estudio de lo visual, el estudio del objeto de arte con sus características estéticas y el contexto de la sociedad que produce dicho arte. A partir de estos postulados, los tres pasos metodológicos que se siguieron en el análisis de las representaciones visuales, fueron los siguientes:

1. Identificación de la colección: Descripción factual de la colección, Clasificación formal del corpus escogido. Análisis y categorización estética de la misma.
2. Análisis cultural del discurso presente en la colección: Revisión de la presencia o ausencia de representaciones visuales vinculadas a la

¹⁴³ E. McClung Fleming, “Artifact Study: A Proposed Model”, *Winterthur Portfolio* 9 (1974): p 159

nación, la región o a lo internacional. Estas metáforas se analizaron mediante la caracterización del tema o motivo de la obra. Lo que puede incluir eventos históricos, personajes, color, etc.

3. Interpretación de las nociones visuales sobre identidades nacionales, regionales o internacionales: establecimiento de patrones, temas comunes, y su relación con el contexto histórico de la cultura que los produjo.

Para facilitar la recopilación de información para el paso 2, se utilizó la siguiente tabla, en la que se analizaron 226 obras del Museo Carlos Mérida y 231 obras del Museo de Arte Costarricense:

| Tabla 3. Análisis de la colección del Museo Carlos Mérida y el Museo Arte Costarricense, 1970-1996 | | | | | | | | |
|--|----------------|------|---------|--------|-----|---|---|--|
| Artista | Título de obra | Foto | Técnica | Estilo | Año | Características de la representación de la nación | Características de la representación de lo regional | Características de la representación de lo cosmopolita o internacional |

Fuente: Elaboración propia, 2019.

Esta metodología permitió rastrear de qué manera las y los artistas que participan de la actividad de la OEA, se ven reflejados en las colecciones de arte moderno locales. Esto permitió evidenciar esos flujos estéticos y discursivos de artistas de Guatemala y Costa Rica. A su vez, este mapeo analizó el posicionamiento propio de las y los artistas de la región centroamericana, quienes propusieron lecturas de su lugar en el arte del continente.

Para delimitar aún más el análisis de las respectivas colecciones de arte moderno, se seleccionaron artistas de cada país quienes cumplieron con los siguientes requisitos:

- I. Haber estado presentes en exposiciones a nivel centroamericano entre 1950-1996.

- II. Que su obra forme parte de las colecciones de los museos de tanto Costa Rica como Guatemala, y de ser posible en el Museo de las Américas de la OEA.
- III. Haber sido parte de la circulación de artistas que figuran en las fuentes de la OEA entre 1950-1996.
- IV. Haber creado obra plástica que corresponda a la delimitación temporal y a la técnica plástica (pintura, escultura, grabado, etc.).

A raíz de estos criterios se armaron tres categorías de artistas que cumplieron con los postulados, a saber:

- 1. Artistas centroamericanos que trabajaron desde México: Carlos Mérida (1891-1984) y Francisco Zúñiga (1912-1998).
- 2. Artistas de Costa Rica: Lola Fernández (1926), Rafael Fernández (1935-2018), Rafael Felo García (1928), Francisco Amighetti (1907-1998), Carlos Poveda (1940), Harold Fonseca (1920-2000), Hernán González (1918-1987), César Valverde (1928-1998), Manuel de la Cruz González (1909-1956), Juan Luis Rodríguez Sibaja (1934).
- 3. Artistas de Guatemala: Rodolfo Abularach (1933-2020), Margarita Azurdia (1931-1998), Roberto González Goyri (1924-2007), Guillermo Grajeda Mena (1918-1995), Roberto Cabrera (1939-2014), Luis Díaz (1939), Elmar Rojas (1942-2018), Dagoberto Vázquez (1922-1999), Marco A. Quiroa (1937-2004), Efraín Recinos (1928-2011).

Para la recopilación de la historia oral, se utilizó un instrumento de entrevista semi-estructurada, lo cual permitió la flexibilidad necesaria para abordar temáticas adicionales que surgieron en la discusión con las personas entrevistadas. Adicionalmente, para el análisis de los periódicos o revistas, y las noticias recopiladas, se levantó la siguiente base de datos, en la cual se tabularon las fuentes analizadas por parte de la OEA, así mismo la tabla permitió registrar elementos para el análisis de los círculos de actores:

Tabla 4. Base de datos de actividades registradas en la Revista Américas y el Boletín de Artes Visuales, 1950-1996

| Autor | Fecha | Título | Año | Núm. | PAÍS | Pág. | CONTENIDO | ARTISTAS mencionados |
|-------|-------|--------|-----|------|------|------|-----------|-------------------------|
|-------|-------|--------|-----|------|------|------|-----------|-------------------------|

Fuente: Elaboración propia, 2019.

10. Esquema Capitular:

Capítulo 1: “El contexto de creación de las Direcciones Generales y la consolidación de los museos de arte moderno en Guatemala y Costa Rica, 1950 - 1996”

1.1 Contexto sociopolítico y políticas culturales que llevan a la creación de la Dirección General de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida, en Guatemala, siglo XX-XXI.

1.1.1 Desarrollo y consolidación de la Dirección General de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida en Guatemala, siglo XX-XXI

1.2 Contexto sociopolítico y políticas culturales que llevan a la creación de la Dirección General de Artes y Letras y al Museo de Arte Costarricense, siglo XX-XXI.

1.2.1 Desarrollo y consolidación de la Dirección General de Artes y Letras y el Museo de Arte Costarricense, siglo XX.

1.3 Reflexiones finales.

Capítulo 2: “Hacer exportable a Centroamérica: El papel de la OEA en la promoción de la modernidad artística de Guatemala y Costa Rica, entre 1950-1996”

2.1 Centroamérica y la diplomacia cultural: La OEA y el arte moderno centroamericano.

2.2. "París ha dejado de ser el centro": Movilización de artistas centroamericanos según las publicaciones de la OEA, entre 1950 y 1996.

2.2.1 Tipos de exposiciones en las que participan artistas de Guatemala y Costa Rica, promocionadas por las publicaciones de la OEA entre 1950-1996.

2.2.2. Espacios y ciudades a nivel internacional donde se exhibió el arte de artistas guatemaltecos y costarricenses según las fuentes de la OEA.

2.3 Reflexiones finales.

Capítulo 3: “Representaciones visuales sobre identidad nacional, regional y cosmopolita en el patrimonio artístico del Museo Carlos Mérida, el Museo de Arte Costarricense, el Museo de las Américas, entre 1950-1996”

3.1 Características del corpus de obras escogidas en el Museo Carlos Mérida y el Museo de Arte Costarricense.

3.2 Representaciones visuales sobre la nación, la región o lo cosmopolita en el arte centroamericano, 1950-1996.

3.3 Arte moderno de Guatemala y Costa Rica en la colección del Museo de las Américas (OEA).

3.4 Reflexiones finales.

4. Conclusiones Generales

11. Cronograma:

1. Aprobación del examen de candidatura: Agosto, 2019.
2. Pasantía en Tulane: Enero-Febrero, 2020.
3. Revisión de correcciones al capítulo 1 y proyecto: Febrero, 2020.
4. Revisión de información recopilada en Tulane: Enero, 2020.
5. Levantamiento de base de datos capítulo 2: Abril, 2020.
6. Redacción capítulo 2: Abril-Mayo, 2020.
7. Levantamiento de base de datos capítulo 3: Mayo, 2020.
8. Redacción del capítulo 3: Julio, 2020.
9. Entrega manuscritos para revisión preliminar: Julio, 2020.
10. Revisión de correcciones del comité asesor: Octubre-Diciembre, 2020.
11. Corrección final al documento de tesis: Marzo-Abril, 2021.
12. Defensa de tesis doctoral: Mayo, 2021.

12. Cuadro de concordancia:

| Objetivos | Variables | Componentes del objetivo | Indicador | Fuentes | Metodología |
|---|---|---|--|--|--|
| 1. Reconstruir el contexto de creación de la Dirección General de Artes y Letras, la Dirección General de Bellas Artes, así como el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida y el Museo de Arte Costarricense, para determinar qué actores, situaciones locales y procesos institucionales influyeron en la configuración estética del patrimonio artístico de ambos países, entre 1950-1996 | <p>Instituciones de arte moderno del Museo de Arte Moderno Carlos Mérida, el Museo de Arte Costarricense</p> <p>La Dirección General de Bellas Artes y la Dirección general de Artes y Letras</p> | <p>1. Procesos sociopolíticos en el contexto de la conformación de los Museos en ambos países</p> <p>2. Historia cultural e institucional de la Dirección General de Bellas Artes y la Dirección general de Artes y Letras, y el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida y el Museo de Arte Costarricense</p> | <p>Políticas culturales, políticas de desarrollo</p> <p>Objetivos y propósitos de la creación de las instituciones, personal que ha conformado las mismas, organigrama institucional, labores y acciones que desarrollan las instituciones</p> | <p>Fuente secundaria: tesis, artículos, libros de la historia cultural de la región. Fuentes primarias: catálogos, revistas, documentos oficiales</p> | <p>Prosopografía, Análisis cuantitativo de fuentes secundarias, entrevistas semi-estructuradas a investigadores y artistas</p> <p>Operacionalización de la Tabla 3</p> |
| 2. Caracterizar la forma en que la Unidad de Artes Visuales de la OEA promovió artistas de Guatemala y Costa Rica mediante eventos y espacios vinculados al arte moderno internacional, para determinar cómo esta actividad influyó en la configuración estética del patrimonio artístico de | <p>Eventos artísticos promovidos por la OEA en sus publicaciones</p> <p>Artistas, temáticas, obras reseñadas o promovidas por la OEA en sus publicaciones</p> | <p>2.1 Caracterización de los eventos, actores y espacios vinculados al arte moderno internacional donde participan artistas de Guatemala y Costa Rica</p> | <p>Instituciones culturales, productores artísticos privados y públicos, certámenes artísticos, exposiciones, políticas de colección pública y privada</p> | <p>Publicaciones de la OEA: <i>Revista Américas</i>, <i>Boletín de Artes Visuales</i></p> <p>Prensa de Guatemala y Costa Rica</p> <p>Fuentes bibliográficas, catálogos</p> | <p>Análisis cuantitativo de fuentes primarias mediante bases de datos</p> <p>Entrevistas semiestructuradas a artistas</p> <p>Operacionalización de la Tabla 3</p> |

| | | | | | |
|--|--|--|---|--|---|
| ambos países, 1950-1996 | | | | | |
| 3. Determinar cómo la circulación y vinculación de estos artistas con un circuito regional e internacional de arte, más allá de las instituciones locales y de la injerencia de la OEA, nutre un posicionamiento estético propio en torno a representaciones visuales sobre identidad nacional, regional y cosmopolita que influye en la consolidación del patrimonio artístico de estos museos, entre 1950-1996 | Representaciones visuales sobre identidad nacional, regional y cosmopolita Procesos de consolidación del patrimonio artístico de los museos | 3.1 Colecciones de arte moderno del Museo de Arte Moderno Carlos Mérida y el Museo de Arte Costarricense Colección del Museo de las Américas, OEA | Formatos (soporte de la obra), temáticas (discurso presente en la obra) y motivos (símbolos, actores) presentes en las colecciones Estilos artísticos presentes en las colecciones de las instituciones a analizar | Corpus de obras recopilado en ambos museos | Análisis estético y discursivo de las representaciones visuales presentes en las colecciones Entrevistas semi-estructuradas con expertos y artistas. Operacionalización de la Tabla 3 y 4 |

Capítulo 1

El contexto de creación de las Direcciones Generales y la consolidación de los museos de arte moderno en Guatemala y Costa Rica, 1950 - 1996

Presentación

El siguiente capítulo reconstruye el contexto socio-político de la creación de la Dirección General de Artes y Letras (en adelante DGAL), la Dirección General de Bellas Artes (en adelante DGBA), entre las décadas de 1950 y 1960, así como el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida (en adelante MUNAM) y el Museo de Arte Costarricense (en adelante MAC) en la década de 1970, para determinar qué actores, situaciones locales y procesos institucionales influyeron en la configuración estética del patrimonio artístico de ambos países, entre 1950 y 1996. Las Direcciones Generales, como plataformas estatales, fueron las dos entidades precursoras de la institucionalización del arte moderno en Guatemala y Costa Rica; además, fueron órganos claves en la profesionalización del gremio artístico, mediante la operacionalización de estrategias como la organización de eventos artísticos y la adquisición de obras a nivel local. Estos dos ejemplos puntuales de la labor que realizaron evidencian la manera mediante la cual dinamizaron el ámbito cultural local y, posteriormente, heredaron ese trabajo a los museos de arte modernos de estos países.

En el caso de las Direcciones Generales, ambas instancias funcionaron como tales, hasta la creación de los museos de arte moderno. En el caso de Guatemala la DGBA nació en 1951 adscrita al Ministerio de Educación, y posteriormente continuó funcionando con funciones modificadas al ser traspasada al Ministerio de Cultura y Deportes, en la década de 1980. En el caso de Costa Rica la ley creación de la DGAL que data de 1963, sufrió modificaciones en sus funciones en 1973, tras haber sido traspasada del Ministerio de Educación Pública al Ministerio de Cultura Juventud y Deportes en 1971. Finalmente, el artículo 7 de la Ley N° 6091 de 1977

en la cual se crea el Museo de Arte Costarricense, estipula la desaparición de la DGAL, transfiriendo al MAC el personal, los bienes muebles e inmuebles, entre otros que esta poseía. Además, según el artículo 8 de la misma Ley, otras funciones de la antigua DGAL que no tuvieran que ver con las artes plásticas, como la organización de los Premios Nacionales de Cultura, fueron transferidos a la Dirección General de Cultural.

El alcance de la acción de estas instituciones, no se limitó al ámbito inmediato de los países o la región centroamericana, sino que las Direcciones se encargaron de crear un importante vínculo con organismos internacionales como la Organización de Estados Americanos. Esta relación permitió, a su vez, el intercambio y tránsito de artistas de estos países centroamericanos por medio de instituciones como la OEA. Como plataformas para la movilización de artistas a nivel internacional, las Direcciones también estimularon un flujo de influencias estéticas y la exposición de artistas de Guatemala y Costa Rica en otras latitudes. Estas estrategias fueron retomadas y profundizadas por los museos de arte moderno, décadas más tarde.

En términos de las fuentes utilizadas para reconstruir el presente capítulo, se trabajó con la revisión hemerográfica de periódicos, tanto de Costa Rica como de Guatemala. El análisis se apoyó, en gran medida, en la exploración de la prensa y la visita a archivos documentales de los respectivos Ministerios de Cultura, en ambos países.

Otros documentos primarios revisados fueron: catálogos de exposiciones, memorias institucionales del MUNAM y del MAC y documentos que detallan el entramado institucional de estas entidades. Además, se contó con entrevistas realizadas a personas cercanas a estos espacios: artistas, curadores, críticos de arte, etc.

Varias fuentes secundarias importantes enriquecieron la contextualización de estas instituciones, entre las cuales se incluyen tesis de posgrado, libros y catálogos razonados. Estas fuentes abundan, en especial para la reconstrucción de la historia institucional del caso costarricense. Estos estudios permiten una contrastación de las divergencias y similitudes entre las historias de estos espacios culturales en Guatemala y Costa Rica.

El presente capítulo se compone primero de dos apartados, en los cuales se plantea una reconstrucción del contexto sociopolítico que impactó el desarrollo de políticas culturales en Guatemala y Costa Rica, incluidas, entre otras, las condiciones que permitieron la consolidación de las direcciones generales y posteriormente los museos. Luego de cada revisión de este contexto, separadamente se analiza el desarrollo de las instituciones culturales estatales en Guatemala: es decir la Dirección General de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno, y posteriormente, para el caso de Costa Rica, la creación de la Dirección General de Artes y Letras y el Museo de Arte Costarricense. Finalmente, a manera de reflexiones finales, se contrastan estas primeras secciones, para poder analizar las similitudes y diferencias entre ambos países y determinar qué actores, situaciones locales y procesos institucionales influyeron en la configuración de estos espacios culturales.

1.1 Contexto sociopolítico y políticas culturales que llevan a la creación de la Dirección General de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida, en Guatemala, siglo XX-XXI:

Analizar los procesos socio-políticos en Guatemala a lo largo del siglo XIX y XX permite comprender mejor el contexto en el que artistas, docentes y otros actores, como gestores culturales, lograron conquistas institucionales, como la creación de un museo de arte moderno a nivel estatal, así como el impacto de estas situaciones vividas en el trabajo artístico de las y los artistas.

En los albores del siglo XX Guatemala había atravesado más de tres décadas inestables en términos políticos. La dictadura de Manuel Estrada Cabrera se había entronizado en el poder desde 1898 y permaneció allí los primeros veinte años del siglo XX. Su dictadura aletargó el desarrollo cultural¹⁴⁴ del país, mediante una serie de prohibiciones sobre la circulación de textos, tanto libros como revistas. Según el historiador James Mahoney, a principios del siglo XX existió en Guatemala un liberalismo radical, en el cual:

...los liberales llevaron a cabo políticas que socavaron estructuras comunales de tenencia de la tierra, promovieron la rápida expansión agraria capitalista y directamente amenazaron la supervivencia a largo plazo de las comunidades campesinas y de los pequeños productores. Este modelo vio el establecimiento de estructuras de clases sociales polarizadas y un aparato estatal militarizado¹⁴⁵.

A la luz de lo anterior, se puede afirmar que para Mahoney, la consolidación del poder en Guatemala se caracterizó por la presencia de dictadores presidenciales, que: “vieron la sustitución de los Estados débilmente centralizados

¹⁴⁴Lionel Méndez D'Ávila, *Visión del arte contemporáneo en Guatemala I* (Guatemala: Patronato de Bellas Artes, 1995), 14.

¹⁴⁵James Mahoney, “Liberalismo radical, reformista y frustrado: orígenes de los regímenes nacionales en América central”, *América latina hoy: Revista de ciencias sociales*, núm. 57 (2011): 81.

y no burocráticos, por aparatos más grandes y centralizados, junto con las instituciones burocráticas –especialmente las poderosas ramas militares y de seguridad–que penetraron el territorio nacional”¹⁴⁶.

De esta manera, dentro de los regímenes liberales que caracterizaron al Estado oligárquico guatemalteco desde 1870 hasta 1940, la cultura, y en específico el arte¹⁴⁷, asistieron en la consolidación de una ideología dominante que remarcó la división de clases y que desdeñó la necesidad de un consenso social. Bajo estos regímenes, se expulsó a numerosos artistas del país y se reprimió el acceso a la cultura por décadas, por ejemplo, al restringir la circulación libre de productos culturales, como ya se mencionó.

Esta represión expulsó actores claves vinculados a los círculos culturales como Carlos Mérida (1891-1984), quien había estudiado en París entre 1908 y 1914. Mérida se trasladó a México a finales de 1919; Rafael Yela Gunther (1888-1942), quien partió para México en la década de los veinte y posteriormente a los Estados Unidos entre 1927 y 1930, año en que retornó a México. Este artista: “poco más tarde volvió a Guatemala para ser, desde 1935, director de la Academia de Bellas Artes hasta su fallecimiento en 1942”¹⁴⁸.

Si bien, el exilio forzoso de muchos artistas implicó profundas pérdidas en el ambiente cultural del país, estos hechos facilitaron, a su vez, su crecimiento en el extranjero, donde nutrieron enormemente, tanto intelectual como creativamente, su práctica artística. De alguna manera, la situación de exilio les permitió no solamente insertarse en un mercado cultural internacional, sino también, al regresar a Guatemala, tener un impacto importante en las generaciones de artistas jóvenes, pues traían conocimiento actualizado y estimulante para el ámbito local. En el caso

¹⁴⁶Mahoney, “Liberalismo radical, reformista y frustrado...”: 89.

¹⁴⁷Rafael Cuevas Molina, “Estado y cultura en Guatemala y Costa Rica”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 18, núm. 2 (1992): 22.

¹⁴⁸Daniel Schávelzon, “Rafael Yela Gunther y Manuel Gamio en Teotihuacán: una historia desconocida para el arte y la arqueología mexicanos”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 30, núm. 92 (2008): 232.

de Mérida, por ejemplo, emigrar le permitió: “regresa[r] americano a América después de la larga permanencia en Europa”¹⁴⁹, donde alimentó su trabajo artístico de las tendencias americanistas de la época.

Paralelo a esta crítica situación, de estricto control en materia cultural, el Estado oligárquico guatemalteco estableció una complicidad entre el sistema de producción económica excluyente, al mezclar estas medidas con procesos de represión como política estatal, lo cual facilitó la apropiación y privatización de tierras, para suministrar al sistema productivo de una amplia fuerza de trabajo. Grandes masas de indígenas fueron desplazadas, perdiendo sus tierras y por ende, sus medios de subsistencia inmediatos. Esta desarticulación de las grandes capas campesinas de la sociedad, se acompañó de la difusión de elementos culturales asociados a una suerte de “mentalidad de hacienda”¹⁵⁰ en la sociedad guatemalteca, donde la cultura del gran hacendado y el terrateniente imperó por sobre el grueso de la sociedad, la cual era considerada moral y étnicamente inferior.

En este contexto llega al poder Jorge Ubico (1878-1946), en las primeras décadas del siglo XX. Ubico, a quién Edelberto Torres Rivas ha llamado el “heredero degenerado del ideario liberal reformista”¹⁵¹, fue uno de varios líderes a la cabeza de regímenes autoritarios de tipo tradicional y personalista, que se afianzaron en los países centroamericanos hacia la década de los treinta y cuarenta del siglo XX. Estos tipos de mandatos estuvieron en manos de:

Jorge Ubico (1931-1944) en Guatemala, de Maximiliano Hernández Martínez (1931-1944) en El Salvador, de Tiburcio Carías Andino en Honduras (1933-1948) y de Anastasio Somoza García en Nicaragua (1937-1956), militares todos. Estas dictaduras se encargarían de pacificar la región de las turbulencias sociales incrementadas tras el grave deterioro económico. Fortalecerían el

¹⁴⁹ Luis Cardoza y Aragón, *México: pintura de hoy* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), 125.

¹⁵⁰ Cuevas M., “Estado y cultura en Guatemala y Costa Rica”: 26.

¹⁵¹ Edelberto Torres-Rivas, *Centroamérica: entre revoluciones y democracia*, Colección Pensamiento Crítico Latinoamericano (Bogotá, Colombia: CLACSO, 2008), 226.

papel político de las fuerzas armadas en la historia subsiguiente de Centroamérica y asegurarían la supervivencia, sin cambios significativos, del orden social y político por entonces vigente, agroexportador y oligárquico¹⁵².

Bajo el mandato de estos dictadores, se consolidaron las celebraciones de festividades locales y efemérides, a manera de ritual público político, acompañadas de la construcción de edificios oficiales como teatros, escuelas y plazas públicas. Según Magda Aragón, la llegada de Ubico al poder significó la creación de otros espacios en los cuales se desplegó el poder de las élites, creados para reunir las familias asociadas a la política y economía hacendaria del General. Aragón ha demostrado de qué manera el nexo del presidente con una élite empresarial requirió una gran inversión en el entretenimiento de comerciantes y diplomáticos, con los cuales se buscaba la firma de acuerdos financieros. Para tales efectos, Ubico se hacía acompañar en sus viajes dentro y fuera del país de “grandes caravanas... que junto al presidente presenciaban festejos cuidadosamente planificados para agasajar y entretener al presidente y su corte con desfiles, discursos y bailes; muy escaso tiempo dedicaba a las tareas administrativas”¹⁵³.

Esta necesidad impulsó que el mandatario levantara edificios, como salones de baile, o como el Palacio Nacional (actual Palacio Nacional de Cultura), inmuebles que no sólo funcionaron como un escenario para entretener a la élite, sino que, como fue característico de la infraestructura liberal, sirvieron como espacios para instaurar un tipo de cultura europeizada.

Algunos artistas que participaron de este proceso fueron Rodolfo Galeotti Torres (1912-1988), el vitralista Julio Urruela (1910-1990) y los pintores Alfredo Gálvez Suárez (1899-1946) y Humberto Garavito (1897-1970). Urruela y Gálvez trabajaron en la decoración del nuevo Palacio Nacional de Guatemala en 1934, el primero en vitrales y el segundo en la creación de murales. Adicionalmente,

¹⁵² Torres-Rivas, Óp. cit., 11.

¹⁵³ Magda Aragón, “El gobierno de Jorge Ubico y los empresarios”. *Estudios - Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas*, núm. 3 (1996): 161

mediante el fomento de estos edificios y el arte que lo decoró, se rindió honor a la figura de Jorge Ubico: “exaltada como la del héroe (...) el centro de gravitación de la Nación entera”¹⁵⁴.

Los edificios que levantó el General Ubico y las actividades que se desarrollaron en ellos, sirvieron como una carta de presentación de la clase alta, vinculada con la economía agroexportadora guatemalteca. Ejemplo de ello fueron eventos como la Feria Nacional de 1936. En el catálogo de la feria se dice que este espacio se organizó como una muestra de que: “...la proverbial hospitalidad de los guatemaltecos no es sólo una frase galante de generosos huéspedes que ha visitado el país, sino algo efectivo como podrán apreciarlo con toda amplitud cuantas personas concurran a la feria nacional, sean de provincias o extranjeras.”¹⁵⁵

La dictadura de Jorge Ubico se debilitó entrados los años cuarenta del siglo XX, en el contexto del final de la II Guerra Mundial, el triunfo de la Doctrina Monroe en el siglo XIX y el Corolario de Roosevelt en las primeras décadas del siglo XX. Durante la dictadura de Ubico, las tensiones se habían acumulado tanto a nivel económico, por el estancamiento del modelo agroexportador, como a nivel social, ante el creciente descontento de las grandes masas de trabajadores oprimidos. Además de esto, “los atroces métodos policíacos para asegurar el orden interior condujeron a un estallido masivo de descontento en junio de 1944 y a un golpe cívico-militar en octubre de ese año”¹⁵⁶.

Fue entonces, que el país entró en un proceso de reforma durante los años cuarenta y cincuenta. El resultado fue la conocida “Revolución de Octubre” (1944-

¹⁵⁴ Magda Aragón y Edgar Barillas. “Cine e Historia social: imágenes de una década (los años treinta)”. *Estudios - Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas*, núm. 3 (1994): 38

¹⁵⁵ La información está disponible en la Guía de la Feria Nacional de noviembre 1936, citado en: Magda Aragón, “El gobierno de Jorge Ubico y los empresarios”. *Estudios - Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas*, núm. 3 (1996).

¹⁵⁶ Edelberto Torres-Rivas. *Centroamérica: entre revoluciones y democracia*. (Bogotá, Colombia: CLACSO, 2008), 226.

1954), un proceso que, de acuerdo con Torres-Rivas, no fue más que un resquebrajamiento del:

sistema de dominación impuesto por la oligarquía con el auxilio de las fuerzas armadas y grupos de tecnócratas. Dicho sistema se había logrado reformular y había sobrevivido varias décadas más allá de la desaparición de las dictaduras personalistas a partir de 1944, con sólo aquella excepción (la Revolución de Octubre) frustrando una y otra vez, mediante fraudes electorales y golpes de Estado, todos los eventos democratizadores y quebrando todas las ilusiones de establecer, al menos, democracias representativas legítimas en Centroamérica¹⁵⁷.

Este acontecimiento repercutió profundamente en las artes, pues dio paso a regímenes que impulsaron importantes desarrollos culturales y que levantaron la censura del material cultural que habían establecido los liberales. La Revolución de Octubre fue un intento por consolidar un proyecto reformista en torno a lo que se conoce como la “cuestión social”:

[Durante] los diez años (1944-54) de afanes de apertura democrática en todos los aspectos de la vida nacional, Guatemala vivió la experiencia de intentar entrar de lleno al siglo XX... En todas las áreas de la vida nacional se llevaron a cabo cambios radicales o se abrieron posibilidades nuevas para fortalecer y afirmar los postulados de socialismo espiritual del gobierno del doctor Arévalo¹⁵⁸.

En este periodo, Juan José Arévalo (1904-1990) fue el primer presidente electo democráticamente en este país y Arévalo estuvo al mando entre 1945 y 1951. Fue sucedido por Jacobo Arbenz (1913-1971), entre 1951 y 1954. Ambos alcanzaron el poder con apoyo de los intelectuales. Arévalo fue un filósofo de formación y Arbenz, militar de una clase poco acomodada, quien había encontrado en el servicio militar una manera de costear su formación profesional.

¹⁵⁷ Torres-Rivas, Óp. Cit., 22

¹⁵⁸ Hugo Carrillo, “El teatro de los ochenta en Guatemala”, *Latin American Theatre Review* 25, núm. 2 (1992): 93.

Las reformas sociales impulsadas por Arévalo y Arbenz encontraron apoyo de grandes contingentes de la población, como grupos de trabajadores y agrupaciones políticas de izquierda. Sin embargo, poderosos sectores de la sociedad se opusieron al cambio de las reglas del juego político, especialmente por el intento de realizar una reforma agraria, lo que afectaría los intereses, entre otros, de las tierras pertenecientes a la UFCO, en el suelo del país. La reforma consistiría, según Arbenz, no en “destruir la propiedad, en general, sino el tipo actual de propiedad feudal que estorba el desarrollo de la producción. En lugar de unos pocos propietarios (...) queremos (...) una inmensa cantidad de guatemaltecos propietarios” y “la solución de este problema se llama REFORMA AGRARIA DEMOCRÁTICA [sic]”¹⁵⁹. Como respuesta a este tipo de propuestas, las cúpulas de poder se aliaron a la Iglesia católica para detener el avance de las reformas que se habían puesto en práctica entre 1944 y 1954.

Según estos sectores, estas reformas sociales habían adoptado un tono desafiante, con efectos limitados en los espacios urbanos, así que la “introducción de las leyes sociales constituyó una revolución por arriba (...) que convocaba un apoyo popular poderoso pero difuso; pero sobre todo que despertaba viejos odios ancestrales en la burguesía agraria”¹⁶⁰. Los intentos por dar garantías a los trabajadores urbanos y rurales llevaron a un cruento enfrentamiento en la sociedad guatemalteca, alimentado por el odio anti-comunista.

En medio de todo este caos, las administraciones de Arévalo y Arbenz lograron estimular en gran manera las artes, el deporte, la ciencia y la educación. Las políticas culturales estatales durante esta década promovieron e hicieron realidad un cúmulo de proyectos sociales asociados a la cultura. Esta transformación fue una “especie de renacimiento que sólo guarda relación con el

¹⁵⁹ Roberto García Ferreira, “La Revolución Guatemalteca y el legado del presidente Arbenz”, *Anuario de Estudios Centroamericanos*, vol. 38, (2012): 57.

¹⁶⁰ Torres-Rivas. *Centroamérica: entre revoluciones y democracia*, 229.

breve período de 1920-1921 cuando fuera derribada la tiranía de Manuel Estrada Cabrera y se intentó democratizar el país y romper el atraso”¹⁶¹.

Thelma Castillo¹⁶² ha señalado, que entre 1944 y 1954 no solo se gestaron iniciativas para la promoción de la educación fuera del país a través de becas, sino que se fortalecieron instituciones de enseñanza y difusión de las artes como el Conservatorio Nacional de Música, la DGBA y la Orquesta Sinfónica Nacional, entre otras. La DGBA reemplazó a la antigua Academia de Bellas Artes y tuvo un papel central en la promoción del gremio de artistas y de espacios expositivos, así como de proyectos para la formación de actores vinculados al ámbito cultural.

Otros elementos importantes de las reformas instauradas entre 1945 y 1954 fueron: una nueva visión educativa, misiones ambulantes de cultura entre lo rural y urbano, establecimientos para la formación de maestros bilingües, campañas de alfabetización, comedores para niños, la reapertura de la Universidad Popular en 1946, la consolidación de la autonomía de la Universidad de San Carlos en 1945; así como la creación del Teatro de Arte de Guatemala y el Teatro Universitario, ambos en 1948. La Tipografía Nacional amplió sus líneas de trabajo para la publicación de obras de interés social y, por otra parte, el Ministerio de Educación creó la Biblioteca de la Cultura Popular y redes de bibliotecas pública subvencionadas hacia 1950.

Uno de los hechos más interesantes que sucedieron en este periodo de reforma, resultó en que “los artistas fueron adquiriendo conciencia de grupo y de su participación en un proyecto reformista, y forman sus agrupaciones”¹⁶³. Ejemplo de ello fue la fundación de la Asociación de Profesores y Estudiantes de Bellas Artes

¹⁶¹ Lionel Méndez D'Ávila, *Visión del arte contemporáneo en Guatemala I*, Patronato de Bellas Artes de Guatemala (Guatemala: Patronato de Bellas Artes, 1995), 36.

¹⁶² Thelma Castillo, “Introducción”, en *Entre siglos: arte contemporáneo de Centroamérica y Panamá*, ed. José Rozas-Botrán et al, (Guatemala: Fundación Rozas-Botrán, 2015), 43.

¹⁶³ José Antonio Móbil, “Evolución de la plástica y sus vínculos con la historia inmediata del país (1954-2000)”, en *Guatemala: Historia reciente (1954-1996)*, Eds. Carlos Figueroa Ibarra, Sergio Tischler Visquerra, Arturo Taracena Arreola, Virgilio Álvarez Aragón, Edmundo Urrutia (Guatemala, FLACSO, 2013), 113.

(APEBA), y el nacimiento de la AGEAR (Asociación Guatemalteca de Escritores y Artistas Revolucionarios), en el año de 1944.

En muchos sentidos, estos grupos de artistas apoyaron la revolución desde las artes, por ejemplo, desde el Taller de Gráfica Popular, creado en 1952 por el presidente Jacobo Arbenz. Invitados por Luis Cardoza y Aragón, algunos artistas mexicanos, discípulos de José Guadalupe Posada, llegaron al país para dirigir el Taller y trajeron consigo una enorme experiencia en el grabado, que nutrió la práctica gráfica de los artistas locales.

En síntesis, para Méndez D'Ávila¹⁶⁴ la revolución que lideraron estos dos hombres, impactó las artes en cuatro aspectos fundamentales:

1. Los referentes básicos en la creación artística se ampliaron, puesto que las tiranías de las primeras cuatro décadas del siglo XX habían impedido la libre circulación de libros y textos, por sus ideas supuestamente subversivas, así que los movimientos estéticos de las vanguardias artísticas habían circulado poco en el país.
2. El acceso a estas nuevas ideas dinamizó los espacios de creación con la formación de agrupaciones de artistas en la sociedad civil, sumado a las nuevas instituciones estatales culturales. Estas últimas comenzaron a apoyar el envío de intelectuales y artistas mediante intercambios con países de Sudamérica y Europa, lo cual ensanchó las fronteras de la producción creativa.
3. El desarrollo económico de las políticas públicas del Estado, en pos de la repartición de tierras y la alfabetización de los ciudadanos, creó estabilidad económica que fomentó la concentración de riqueza para la producción de arte.

¹⁶⁴ Lionel Méndez D'Ávila, *Visión del arte contemporáneo en Guatemala I*, Patronato de Bellas Artes de Guatemala (Guatemala: Patronato de Bellas Artes, 1995), 36-37.

4. Se dio también una mayor circulación de obras de arte para la venta y la demanda de la producción artística, lo que fomentó la consolidación de galerías de arte y el coleccionismo privado.

Lamentablemente esta fase de transición política duró poco ya que luego de la destitución forzosa de Arbenz en 1954, se desencadenó una historia sostenida de autoritarismo en Guatemala. La desestabilización del régimen de Arbenz contó con apoyo táctico y material de los EE. UU.. Según Héctor Pérez Brignoli:

La CIA fue autorizada a organizar la operación «PBSUCCESS», que consistió en una invasión desde Honduras, encabezada por dos militares guatemaltecos exiliados, y una efectiva campaña propagandística que logró sembrar el desconcierto en la población y el gobierno. Arbenz renunció a la presidencia el 27 de junio de 1954; el ejército optó por no resistir a la invasión, mientras que los sindicatos y algunos partidos políticos, si bien tenían una mayor voluntad de oposición, carecían de armas y organización adecuadas. La violencia sustituyó al juego político y el poder efectivo pasó entonces a manos militares¹⁶⁵.

Después del golpe de Estado, todos estos proyectos, a nivel cultural, se clausuraron. Las personas artistas vinculadas a estos espacios tuvieron que abandonar el país en gran medida, so pena de muerte. Incluso la Escuela Nacional de Artes Plásticas y dentro de esta, el Taller de Gráfica que había sido fundado en 1952, fueron clausurados y la colección de la Escuela fue saqueada¹⁶⁶. Si bien este episodio: “cerró una etapa importante de la historia del país, creó una nueva generación rebelde enfrentada a una realidad hostil que desafió al gobierno anticomunista”¹⁶⁷; fue hasta 1957, cuando el escultor Roberto González Goyri asumió el cargo de director de la Escuela, que el Taller de Gráfica pudo reabrir.

¹⁶⁵ Héctor Pérez Brignoli, *Breve historia de Centroamérica* (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 136-137.

¹⁶⁶ Más información sobre este tema puede ser encontrada en el ensayo de José Antonio Móbil, “Evolución de la plástica y sus vínculos con la historia inmediata del país (1954-2000)”, en *Guatemala: Historia reciente (1954-1996)*, Eds. Carlos Figueroa Ibarra et al. (Guatemala, FLACSO, 2013), 113.

¹⁶⁷ Móbil, *Óp. Cit.*, 118.

A nivel político, después del golpe se dieron en el país una seguidilla de “democracias de fachada”, es decir: gobiernos militares altamente represivos, organizados con “el ritual de siempre: una asamblea constitucional, una nueva constitución y elecciones presidenciales”¹⁶⁸. Así llegó al poder Julio César Méndez (1966-1970), único civil en llegar a la presidencia entre 1950 y 1986. Méndez se auto designó como el líder del “tercer gobierno de la Revolución de Octubre” cuando en realidad, fue el primero de varios gobiernos de estas “democracias de fachada”, las cuales se extendieron hasta los años ochenta. De esta manera, “el período 1954-1966 fue de conflictos mayores: el asesinato de un jefe de Estado, cinco golpes militares, tres constituciones, tres elecciones fraudulentas y dos levantamientos populares”¹⁶⁹.

Las siguientes décadas se caracterizaron por un sistema de represión político-cultural, acompañado por estrategias de desaparición de grupos opositores, especialmente de masacres de grupos étnicos. Frente a la opresión, se organizaron espacios de resistencia a manera de guerrillas urbanas y rurales. Estas organizaciones se tornaron el enemigo principal del Estado. Por tanto, cuando llega al poder el militar Carlos Manuel Arana Osorio, conocido como “El Carnicero de Zacapa”, entre 1970 y 1974, se encargó de:

manejar la concentración de guerrilleros alrededor del área de Zacapa, ubicada en el este de Guatemala, de la manera más brutal. Indiscriminadamente matando a civiles y guerrilleros en masa... Los escuadrones, solo nominalmente separados del gobierno, también contribuyeron a la brutal represión de las fuerzas de oposición... fomentó una cultura de miedo¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Torres-Rivas, *Centroamérica: entre revoluciones y democracia*, 102.

¹⁶⁹ Isabel Aguilar Umaña et al., “Guatemala: hacia un estado para el desarrollo humano” *Informe nacional de desarrollo humano 2009 - 2010* (Guatemala: PNUD, 2010), 36.

¹⁷⁰ Damon, Pichoff, “Acribillados Y Torturados”: Newspapers and the Militarized State in Counterrevolutionary Guatemala” (Tesis doctoral en Historia, *Florida State University*, 2007), 3-4

Evidentemente por esta situación, Guatemala atravesó un profundo caos social a finales de la década de los setenta: la pobreza, la profundización del conflicto armado, así como una serie de sucesiones de gobiernos de facto que reforzaron la represión, “sumados a un generalizado desatino en la organización cultural, fomentaron lo que se percibe como el mayor declive en la plástica del país”¹⁷¹. Las masacres perpetradas en estas décadas por el gobierno en Guatemala fueron de las más sangrientas de la región. Por ejemplo, entre 1970 y 1980, en la época en que el Museo de Arte Moderno de Guatemala se consolidó, “fueron asesinados los cuadros más importantes del movimiento cooperativo, del sindicalismo urbano, centenares de activistas campesinos, estudiantiles, periodistas, y religiosos”¹⁷², entre otros. A finales de los setenta la situación de crisis social y política, sin duda hizo casi imposible que la cultura pudiera trabajar con la soltura necesaria para fortalecer sus instituciones. Durante las décadas finales del siglo, Guatemala vivió “la mayor matanza étnica de la historia latinoamericana”¹⁷³, que destruyeron las bases sociales y culturales de grandes colectivos mayas de la población. La guerra interna se sostuvo hasta 1996.

Posteriormente para los años ochenta y noventa, si bien las iniciativas macroeconómicas regionales -como el Mercomún entre otros-, habían logrado generar riqueza, en Guatemala ese dinamismo había ocasionado más disparidad material, mientras que se continuaba la desaparición y masacre de indígenas hasta finales del siglo XX.

Los vaivenes políticos que experimentó este país en la segunda mitad del siglo XX, afectaron, sin duda, la continuidad o la capacidad de gestión de las instituciones en general, en especial aquellas vinculadas a la cultura. Aunado a lo anterior, este contexto de guerra interna una vez más motivó que fueran expulsados

¹⁷¹ Marcia Vázquez Peralta, *El Arte Plástico Guatemalteco 1980-2000: Estudio de cuatro artistas*. (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Abrapalabra n.44, 2011), 35.

¹⁷² Edelberto Torres-Rivas, *La piel de Centroamérica: una visión epidérmica de setenta y cinco años de su historia* (Guatemala: FLACSO, 2006), 74.

¹⁷³ Torres-Rivas, *Óp. Cit.*, 114.

muchos artistas y personalidades asociadas al ámbito cultural de Guatemala.

A su vez, durante esta época en Guatemala, trabajar en el sector cultural fue un factor de riesgo alto para artistas y gestores culturales. La persecución de intelectuales afines a la izquierda política penetró todas las esferas de la sociedad guatemalteca. Ejemplo de ello es la experiencia de la artista guatemalteca Julia Vela, quien trabajó en la DGBA hacia los setenta y ochenta. Entre 1981-1982 Vela fue despedida de su trabajo en la Dirección, por rehusarse a dar los nombres de artistas afines a la izquierda política, a razón de esto comentó: “una amiga me dijo “dale gracias a Dios que solo te echaron y no te mataron, igual que a los demás”¹⁷⁴.

La sucesora de Julia Vela, Norma Padilla (quien también apoyó a las y los artistas no alineados ideológicamente con el Estado) murió en circunstancias extrañas en un accidente de tránsito. Al ser entrevistada, Vela comentó que su muerte la hizo reflexionar, que ella misma pudo haber corrido la misma suerte.

Por otra parte, Vela recordó algunas tácticas que pusieron en práctica personas en puestos vinculados a la cultura, para resistir la represión del Estado, y así poder proteger al gremio de las y los artistas del país. Mencionó que un buen ejemplo de la protección que garantizaron las jerarquías culturales, fue la figura de Eunice Lima (1932-2012), quien fue directora de la DGBA durante 8 años consecutivos¹⁷⁵ a lo largo de la década de los setenta. Julia Vela relató una historia que evidencia lo anterior:

Eunice Lima, protegió a los artistas en los peores momentos, una vez le dijo a ella uno de los grandes mandatarios: “Mira Eunice, los artistas son unos subversivos” y ella con su modo les decía “no, déjeme a los artistas y yo los calmo, no se metan con los artistas”. Ella pasó dos periodos largos en que hubo

¹⁷⁴ Julia Vela (artista y ex directora de la Dirección General de Bellas Artes Guatemala), en discusión con la autora, 06 de Julio 2020.

¹⁷⁵ Durante el mandato de los presidentes Carlos Manuel Arana Osorio (1970-74) y Kjell Eugenio Laugerud García (1974-78).

una expresión de arte muy buena y donde muchos artistas no sufrieron, aunque fuesen sus pensamientos muy de izquierda¹⁷⁶.

Gracias al apoyo de personas como Lima, a finales del siglo XX, paralelo a la desarticulación económica y política, se lograron crear algunas galerías y colectivos artísticos, los cuales nutrieron la vida cultural del país.

Hacia finales de los ochenta y principio de la década de los noventa, la “nueva generación de artistas quedó al margen de las instituciones y de las generaciones precedentes. Sin embargo, estos artistas buscaron nuevos espacios, fuera del casco urbano de la capital”¹⁷⁷. En 1987 se formó el colectivo Galería Imaginaria, en la ciudad de Antigua Guatemala, liderado por Moisés Barrios (1946) y Luis González Palma (1957). Por otra parte, en 1988, se creó la Galería El Attico. Estos nuevos espacios no riñeron, necesariamente, con la institucionalidad oficial, sino que complementaron la labor que realizó el museo de arte moderno del país.

Por otra parte, con el inicio de las negociaciones de los planes de paz, a finales de la década de 1980, los años noventa fueron testigo de procesos de transición democrática en dos momentos: una primera fase en que los militares fueron sustituidos por civiles en la dirección del Estado y la creación de nuevas Constituciones. Sin embargo, la ejecución del poder y la ley de manera autoritaria y militarizada, no cambió en Guatemala. Esta primera fase de transición coincidió con el fin de la Guerra Fría, que a su vez, según Torres Rivas:

[puso fin al uso] del pretexto anticomunista, que libera una extraordinaria distensión política. Este segundo período sería el de las innovaciones institucionales, más allá del valor instrumental de las elecciones. Aumenta la libertad de prensa y la amplitud de la participación social en sociedades en que la guerra activó de manera contradictoria. Ocurre la pacificación de la

¹⁷⁶ Julia Vela (artista y ex directora de la Dirección General de Bellas Artes Guatemala), en discusión con la autora, 06 de Julio 2020.

¹⁷⁷ María Dolores G Torres y Werner Mackenbach, *Arte en Centroamérica, 1980-2003: últimas tendencias* (San José: Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Acción Social, 2004), 13.

sociedad, el comienzo de la desmilitarización y el fin de la crisis económica¹⁷⁸.

Guatemala finalmente logró conciliar el cese del fuego, en el año de 1996.

1.1.1 Desarrollo y consolidación de la Dirección General de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida en Guatemala, siglo XX- XXI

En este complejo contexto social y político, fueron dos las instituciones que aseguraron la vinculación del arte guatemalteco con las artes visuales internacionales: en primera instancia la Dirección General de Bellas Artes, y posteriormente el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida.

La DGBA nació por Acuerdo Gubernativo del primero de agosto de 1951, como dependencia del Ministerio de Educación de Guatemala¹⁷⁹. A lo largo de las siguientes décadas de la DGBA fue reubicada en la Secretaría de Divulgación y Turismo¹⁸⁰, y en los sesenta regresó a ser parte del Ministerio de Cultura.

La DGBA tuvo a su cargo la Orquesta Nacional, El Coro Guatemala, El Coro Internacional, El Conservatorio de Música, La Escuela de Artes Plásticas y el Cuerpo de Supervisores de Educación Estética. El rol de la DGBA fue estimular las disciplinas artísticas y profesionalizarlas, aunque inicialmente, la naturaleza de su trabajo tuvo que ver con el fomento de las artes, especialmente con las poblaciones adscritas al Ministerio de Educación: es decir, estudiantes de educación primaria y media.

La Dirección amplió su rango de trabajo en los siguientes años y gestionó eventos competitivos en las ramas de las artes, para premiar a las y los artistas más

¹⁷⁸ Torres-Rivas. *Centroamérica: entre revoluciones y democracia*, 194.

¹⁷⁹ Eduardo Pedro Santizo Tol, "Historia del Arte en Guatemala" (Tesis de Maestría en Docencia Universitaria con especialidad en Evaluación Educativa, USAC, Guatemala, 2007), 110.

¹⁸⁰ Móbil, "Evolución de la plástica y sus vínculos con la historia...", 210

destacados. Estos concursos contemplaban premios para música, poesía, pintura, escultura, y teatro. Uno de los concursos más importantes que quedó bajo la supervisión de la Dirección General, fue el “Certamen Permanente de Ciencias y Letras y Bellas Artes”, que se había creado por acuerdo gubernativo del 14 de septiembre de 1946. Este certamen se celebraba anualmente y la DGBA se aseguró de que la convocatoria fuera extendida a los otros países centroamericanos. Esto lo coordinó con las otras Direcciones Generales pares a nivel regional, las cuales parecían operar como representantes del gremio cultural a nivel estatal.

Estos eventos fueron fundamentales en el proceso de consolidación del coleccionismo del Estado guatemalteco, puesto que las obras que recibían los primeros premios del certamen eran consideradas para formar parte de las galerías estatales como las de la DGBA.

También a nivel local, la Dirección General hizo esfuerzos por coordinar eventos expositivos, para promocionar el trabajo de artistas locales e internacionales. Para asegurar el éxito de las muestras, la DGBA se alió a otras instituciones guatemaltecas públicas y privadas, frecuentemente con espacios vinculados a la enseñanza del arte, como la Escuelas Nacional de Artes Plásticas y otros institutos de enseñanza con vínculos internacionales como el Instituto Guatemalteco-Americano (IGA). Mucho del arte guatemalteco que promovieron fue mostrado también en espacios conectados internacionalmente, como las embajadas y los institutos de Turismo.

Por lo general se estimuló la promoción del país a través de las artes visuales y las artesanías. El trabajo de la Dirección no se limitó a mostrar el arte local mediante exhibiciones propias o internacionales, sino que también participaron de proyectos editoriales importantes para los estudiantes y el gremio del arte. Por ejemplo, en 1967 el *Boletín de Artes Visuales* de la OEA anunció¹⁸¹ la alianza que estableció la DGBA con la Escuela de Artes, para lanzar la publicación titulada

¹⁸¹ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 16. núm. I Semestre. (1957): 70.

Hunbatz, con información sobre exposiciones artísticas. El consejo redactor de la nueva publicación fueron los artistas Marco Augusto Quiroa (1937-2004) y Víctor Vásquez Kestler (1927-1994).

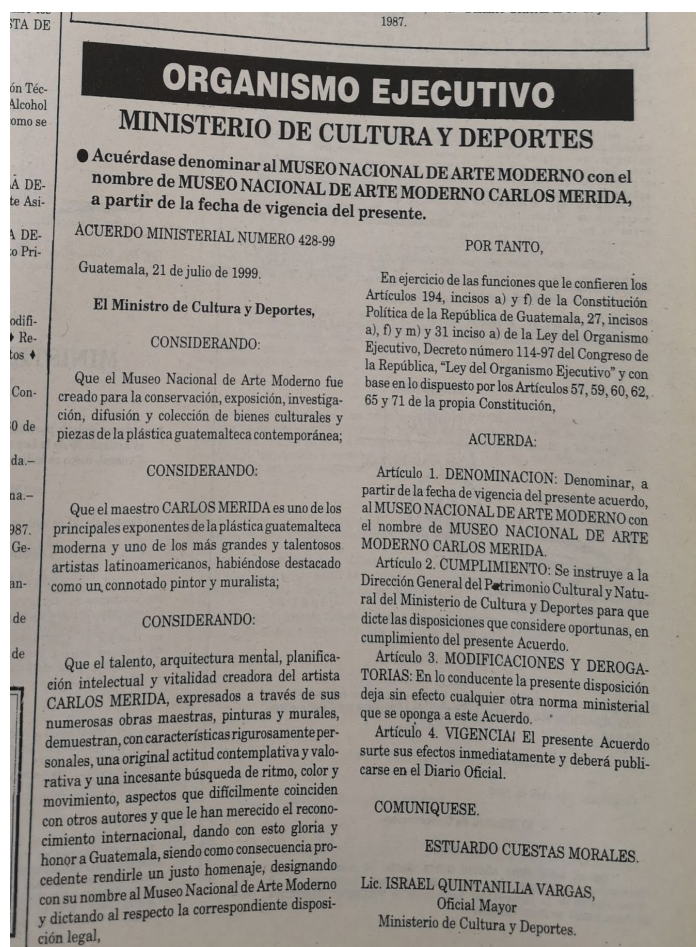


Fig. 1. Cambio del nombre del Museo de Arte Moderno de Guatemala (1999). Diario de Centroamérica, 10 de Agosto 1999. Año CCLXII. N15, Fuente: Hemeroteca Nacional de Guatemala.

A nivel internacional, por ejemplo, el Ministerio de Educación y la DGBA en 1967¹⁸², trabajaron para asegurar la participación de Guatemala en el “Certamen de Cultura de El Salvador”. En el evento hubo artistas de toda la región, con 118 cuadros de Panamá y de toda Centroamérica. En el evento se desempeñaron como

¹⁸² Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 17. núm. II Semestre (1957): 47

jurado: Marta Traba (1930-1983), Oswaldo Guayasamín (1919-1999) y José Luis Cuevas (1934-2017). En este certamen fue premiada Margarita Azurdia (1931-1998) con el segundo lugar.

Por medio de este tipo de eventos, locales y fuera del país, la DGBA logró consolidar una colección de artes visuales. Las piezas que pasaron a formar parte del corpus de la DGBA poseían una calidad importante, porque entraron al acervo, al haber sido escogidas como las ganadoras de los certámenes que fueron realizados entre los cincuenta y los ochenta. Esto se dio especialmente mediante el “Certamen centroamericano 15 de Septiembre” el cual fue, sin duda, el concurso más estable a nivel centroamericano, durante todo el periodo estudiado. La importante colección de la DGBA pasó a formar parte, tiempo después, del patrimonio del Museo de Arte Moderno, que se creó en los setenta en Guatemala.

De manera contemporánea a la creación de la DGBA se dieron otros esfuerzos para crear colecciones estatales de artes plásticas en dicho país. Por ejemplo, el presidente Juan José Arévalo convocó en los años cincuenta, a una exposición en la cual 26 obras de 14 artistas¹⁸³ se expusieron en el Palacio Nacional. La adquisición de una serie de estas obras fue tildada como un esfuerzo embrionario por fundar una colección nacional de artes plásticas guatemalteca.

Es interesante resaltar que, en las fuentes, estos esfuerzos por amasar colecciones de artistas nacionales desde los años cincuenta dieron cuenta de la necesidad de constituir un museo de arte moderno en el futuro. Por ejemplo, el gobierno de Guatemala, en 1951, entregó a la Escuela Nacional de Artes Plásticas “obras de pintura y escultura que forman la colección nacional de artes plásticas, punto de partida para (...) dar cima a la realización del Museo Nacional de Arte Moderno que en nuestra patria es ya una necesidad espiritual y cultural

¹⁸³Celia Ovalle, *Por reflejar el alma de un pueblo: El arte guatemalteco en la historia reciente del país* (Guatemala: Oficina de los Derechos humanos del Arzobispado de Guatemala, 2012), 115.

impostergable”¹⁸⁴. Después del golpe de Estado de 1954, la DGBA logró sobrevivir a los cierres y censuras de las administraciones militares. La importancia de su supervivencia radica en que: “ante la ausencia de políticas culturales de los gobiernos militares, al abrigo de este tipo de instituciones, iniciativas individuales o grupales consiguieron promover la literatura (y la cultura, no obstante, los límites de la censura y la precariedad económica”¹⁸⁵.

A medida que se complejizaba el mercado internacional del arte, y las relaciones dentro del gremio artístico, se volvió necesario contar con un espacio museístico que apoyara e impulsara el trabajo de las y los artistas del país. Como las labores de la DGBA estaban vinculadas al Ministerio de Educación desde su origen, su trabajo tenía una importante orientación en usar al arte como recurso pedagógico y de enseñanza estética. La DGBA no poseía las herramientas para promover, profesionalizar y conservar las artes plásticas nacionales, o crear un discurso crítico en torno a ellas. Un museo de arte moderno fue el resultado de estas necesidades. Analicemos el proceso en que se creó el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida.

¹⁸⁴ La nota periodística de Hugo madrigal, es reproducida por la tesis de Licenciatura de Celia Ovalle en el año 2012, en la página 116.

¹⁸⁵ Móbil, “Evolución de la plástica y sus vínculos con la historia...”, 63

La información sobre cuándo se creó esta institución es confusa. Para empezar, el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida sostiene en su propia plataforma web y los textos que ha publicado recientemente, que el museo se creó el 16 de octubre de 1975; otras fuentes aseguran que fue en 1976. Sin embargo, no se encontró una sola fuente en prensa o en la gaceta oficial del país, que corroborara esta información. Esta confusión podría existir por la compleja historia que vivió el museo para lograr consolidarse, y sin duda esto también se relaciona con que el Museo de Arte Moderno fue creado luego de que se separaran las colecciones históricas y artísticas del Museo Nacional de Historia y Bellas Artes¹⁸⁶, el cual existía desde principios del siglo XX.



Fig. 2. Fotografía de la Iglesia del Calvario, Guatemala (1940), donde estuvo el Museo Nacional Historia y Bellas Artes, 1940. Fuente: Archivo Personal Álvarez M.

En la literatura revisada, el antecedente directo del Museo de Arte Moderno fue el Museo Nacional de Historia y Bellas Artes, el cual fue creado según el Acuerdo

¹⁸⁶ La fotografía forma parte del Archivo Personal Álvarez M. En: Patricia del Águila Flores, *Reseña histórica del Instituto de Antropología e Historia: 70 años dedicados a la conservación del patrimonio cultural guatemalteco (1946-2016)* (Ministerio de Cultura y Deportes, 2015).

Gubernativo No. 1623¹⁸⁷, el 15 de enero de 1935, aunque fue inaugurado en 1934, meses antes de la legalización de su creación.

Durante los años treinta el Museo Nacional de Historia y Bellas Artes estuvo ubicado en el antiguo templo de la Iglesia del Calvario. El edificio fue demolido en 1947, “como consecuencia de la prolongación de la 6ª avenida”¹⁸⁸ de la ciudad, por lo que se trasladó todo el legado artístico e histórico que tenían como patrimonio, a la Finca La Aurora en la zona 13 de la ciudad. Una vez ahí, se ubicó al museo en uno de los salones de baile, el número 6, cercano al hipódromo¹⁸⁹ que había construido Jorge Ubico para entretener a la élite agroexportadora.

Diez años más tarde, en 1957, el museo fue nuevamente reubicado en el Instituto Cívico Militar Adolfo V. Hall¹⁹⁰ ubicado muy cerca de la Finca La Aurora donde había estado todo este tiempo¹⁹¹. Durante la década de los cincuenta, el Instituto de Antropología e Historia había comenzado a separar las colecciones de historia que poseía (libros, documentos y demás) de las colecciones de artes plásticas que tenía el Museo Nacional de Historia y Bellas Artes. De nuevo, a finales de los sesenta, el museo fue trasladado una vez más, de vuelta al salón número 6 de la Finca La Aurora, donde permanece hasta el día de hoy.

Estas reubicaciones fueron descritas¹⁹² en 1973 por el artista Guillermo Grajeda, (entonces Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas), como “un viacrucis”. Mena había sido director del museo entre 1967-1971. La imagen del viacrucis no es meramente metafórica, y se ha reproducido acá todo este

¹⁸⁷ Marilyn Elany Boror Bor, “Guía de la exposición permanente del Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida, para niños de nueve a doce años.” (Tesis de Licenciatura en Arte, USAC, Guatemala, 2012), 8.

¹⁸⁸ Boror, Óp. Cit., 9.

¹⁸⁹ Ibídem.

¹⁹⁰ Ana Michelle Guerra Díaz. “Campaña publicitaria para promover el Museo Nacional de Arte Moderno ‘Carlos Mérida’ en los jóvenes de la ciudad de Guatemala”. (Tesis de Licenciatura Arquitectura, USAC Guatemala, 2015), 23.

¹⁹¹ Guillermo Grajeda. “La Historia de un Museo de Historia”. *Revista de Artes Plásticas, Escuela Nacional de Artes Plásticas* 36, núm. 8-10 (1973), 10.

¹⁹² Grajeda, Óp. Cit., 8.

movimiento, ya que evidencia que, si bien el Ministerio de Cultura guatemalteco y la información oficial de la institución, afirman que el museo de arte moderno existe desde 1934, lo cierto es que el “viacrucis”¹⁹³ por el que pasó el Museo Nacional de Historia y Bellas Artes hasta los años sesenta, demuestra que este espacio, más que institución museística, operó como una colección de obras artísticas e históricas, todas reunidas en un salón, que se reubicaba cuando era necesario, para abrir campo para otras instituciones o cambios urbanísticos. A su vez, esto tiene que ver con una noción decimonónica de la labor de un museo: la de ser, en esencia, una vitrina donde albergar una colección de artefactos representativos de una sociedad o nación.

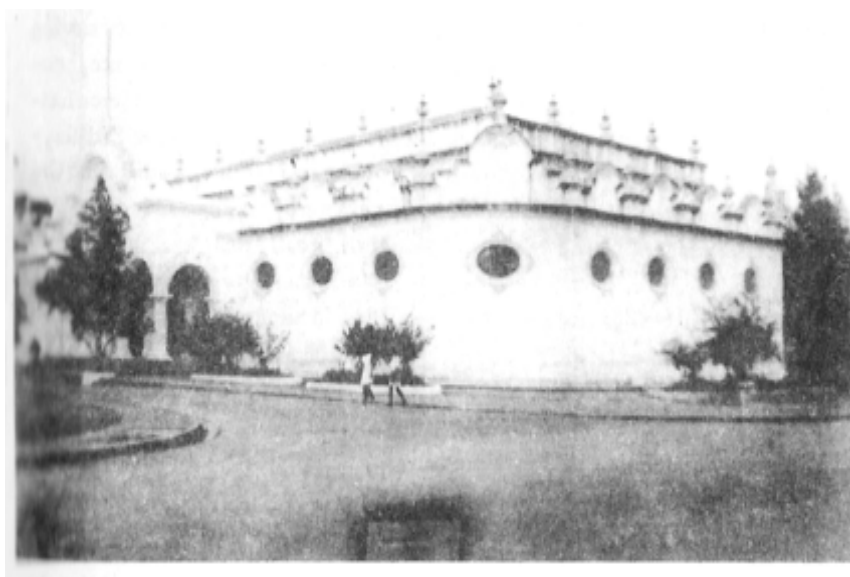


Fig. 3. Fotografía del Salón 6, Guatemala (1973), donde se trasladó por última vez el Museo de Arte Moderno. Actualmente se encuentra en este edificio. Fuente: Revista de Artes Plásticas, Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Entonces, a la luz de toda esta confusión en las fuentes, ¿es posible saber cuándo fue que se creó el museo de arte moderno de Guatemala? Gracias al acceso concedido por el archivo de la Galería El Attico del curador Guillermo Monsanto, se encontró entre los papeles del artista Guillermo Grajeda Mena, un logo y una

¹⁹³ Guillermo Grajeda. “La Historia de un Museo de Historia”. *Revista de Artes Plásticas, Escuela Nacional de Artes Plásticas* 36, núm. 8-10 (1973), 10.

invitación a la re-inauguración del Museo de Historia y Bellas Artes, que data de 1970, entonces Grajeda Mena era director del museo. Recordemos que para finales de los sesenta, el museo había sido trasladado por última vez a la Finca La Aurora, por lo que en este momento se celebró su “reinauguración”.

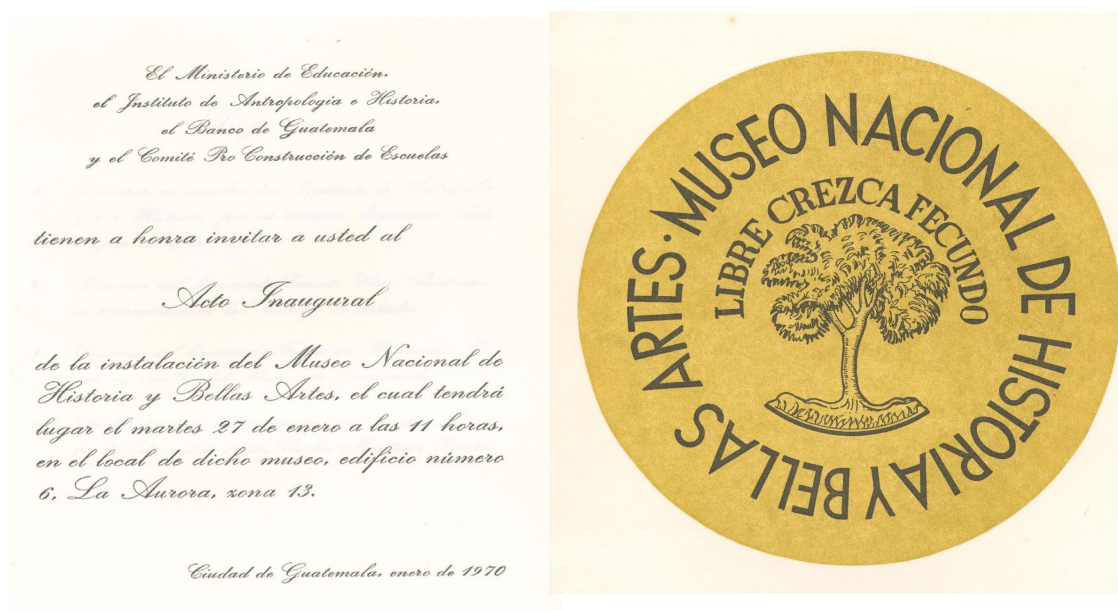


Fig. 4. Logotipo e invitación a la reinauguración del museo de Historia y Bellas Artes (1970). Fuente: Cortesía del archivo Galería El Attico, Guatemala

Lo interesante es que entre las fuentes hemerográficas recopiladas, se encontraron algunas noticias sobre este evento para enero de 1970, las cuales hacían referencia al suceso. En la mayoría de las noticias los titulares anunciaron la “apertura del Museo de Arte Moderno”. El mismo Grajeda Mena en sus documentos oficiales se refiere a la institución que dirigía como el “museo de arte moderno”, aunque oficialmente seguía siendo el Museo Nacional de Historia y Bellas Artes. Nótese que en la invitación al evento, el nombre del museo sigue siendo, de “Historia y Bellas Artes”.

El evento de la “inauguración del Nuevo Museo de Arte Moderno” fue cubierto por la mayoría de los periódicos de la época, principalmente *El Gráfico* y *El Diario de Centroamérica*, con algunas excepciones. A pesar de esto, no se encontró

ningún decreto o ley que respalde el cambio de nomenclatura que aparece en los periódicos.

Pareciera ser que la confusión con el nombre del museo se debe a que, para el gremio artístico, el viejo “Museo de Historia y Bellas Artes” ya se había convertido propiamente en un museo de arte moderno. Desde los años cincuenta las colecciones de objetos históricos se habían ido separando poco a poco de la colección de bellas artes, atomizando estos objetos entre el Instituto de Antropología e Historia y la Universidad de San Carlos, entre otras colecciones estatales.

Esto podría explicar por qué unos periódicos hacen referencia a la reapertura del “museo de arte moderno” y otros sólo se limitan a mencionar la mudanza y la reapertura en 1970 de la institución. Además, con la llegada de artistas como Grajeda Mena, a la dirigencia del Museo de Historia y Bellas Artes, estos actores profesionalizaron y complejizaron cada vez más el vínculo de la institución con el gremio de las artes, al alejarse del trabajo histórico, el cual se relegó a otras instancias como las Universidades y el mismo Instituto de Antropología e Historia.

Pasaron más de 10 años para que el museo se llamara oficialmente Museo de Arte Moderno. Poco más de una década después se promulgó una ley para legitimar el cambio de nombre por Acuerdo Ministerial No. 24-82, del 26 de agosto de 1982. En ese año quedó registrada esta ley en el *Diario de Centroamérica*¹⁹⁴ por gestiones del entonces director, el escultor José Óscar Barrientos Canahuí¹⁹⁵.

En esta década también se creó el nuevo Ministerio de Cultura y Deportes, y el MUNAM “pasó a ser dependencia de dicho ministerio. En el gobierno de Vinicio Cerezo (1990-1994) en 1986”¹⁹⁶. Mediante el Acuerdo Gubernativo 104-86, el presidente

¹⁹⁴ Diario de Centroamérica. 21 de Septiembre, 1982, Tomo CCXIX, núm. 64. 1

¹⁹⁵ Boror “Guía de la exposición permanente del Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida...”, 9.

¹⁹⁶ Patricia del Águila Flores, *Reseña histórica del Instituto de Antropología e Historia: 70 años dedicados a la conservación del patrimonio cultural guatemalteco (1946-2016)* (Ministerio de Cultura y Deportes, 2015), 89.

Cerezo transfirió ocho dependencias vinculadas al ámbito de la Cultura al nuevo Ministerio, las cuales anteriormente estaban a cargo del Ministerio de Educación, entre ellas la Dirección General de Bellas Artes, que desaparece¹⁹⁷ como tal¹⁹⁸.

Si bien se dieron estas conquistas a nivel institucional, todos estos años el MUNAM debió operar con poco presupuesto y con poca claridad en sus funciones. A razón de esto se crearon otras instancias para dar apoyo al museo, como el Patronato de Bellas Artes de Guatemala. Este Patronato fue una entidad privada dedicada a la cultura guatemalteca¹⁹⁹, que comenzó a dar acompañamiento en recaudación de fondos y organización de eventos del Museo de Arte Moderno. Organizó también publicaciones como los tres catálogos razonados titulados “Visión del arte contemporáneo en Guatemala” entre 1995 y 1996, cada catálogo corresponde a una exposición cronológica que se realizó en el museo, con colecciones públicas y privadas. Los documentos fueron escritos por Lionel Méndez D’Avila encargado de comentar el arte entre 1900 y 1950, Roberto Díaz Castillo, quien comenta el arte del episodio entre 1950 y 1970 y finalmente, Rosina Cazali y Francisco Morales Santos, quienes redactan una aproximación estética e histórica sobre el arte entre 1970 y 1996.

Estos catálogos hablan de una reactivación del MUNAM en un contexto en el que el país se levantaba de un periodo de guerra civil, que duró desde la expulsión de Arbenz en 1954 hacia mediados del siglo XX hasta entrados los años noventa. A finales de la década de los noventa el museo volvió a atravesar un cambio de nomenclatura: pasó a ser conocido como Museo Nacional de Arte Moderno “Carlos Mérida” en julio de 1999, mediante Acuerdo Ministerial No. 428-99. La decisión se celebró con una importante donación para la colección del MUNAM de la obra de Carlos Mérida, por parte de la familia del artista. La complicada historia de lo que es

¹⁹⁷ Móbil, “Evolución de la plástica y sus vínculos con la historia...”, 233.

¹⁹⁸ Actualmente existen dos instancias similares dentro del Ministerio de Cultura de Guatemala: La Dirección General de Cultura y Arte, como sucesora de la DGBA y, por otra parte, la Dirección General de Cultura y Artes.

¹⁹⁹ Silvia Herrera Ubico (historiadora del arte guatemalteca), en discusión con la autora, 24 de abril, 2017.

el actual MUNAM responde no solo a los vaivenes de una sociedad, la cual ha estado constantemente obstaculizada por sus tensiones internas a nivel político, sino que expresa también un contexto en el que el rol de la cultura y los museos está cambiando profundamente, a finales del siglo XX. Lo mismo sucede algunos cuantos miles de kilómetros al sur, en Costa Rica, como veremos más adelante.

Con relación a la colección de artes plásticas que posee el MUNAM, parte de su acervo proviene de la colección de obras que había logrado hacer crecer la DGBA y fue enviada al museo, en la época en que Eunice Lima y Víctor Vásquez Kestler coordinaron esta instancia desde el Ministerio de Cultura²⁰⁰, es decir en la década de los setenta y ochenta. Sabemos que esas obras ingresaron a la colección de la DGBA mediante concursos y certámenes de pintura, escultura, grabado y demás. No sabemos qué otros trámites, criterios o actores se involucraron en dichas decisiones, más allá de la información que hay sobre los jurados involucrados en estos concursos.

Otras obras que formaron parte de la colección del MUNAM parecen provenir de adquisiciones que datan de finales de los años cuarenta, cuando, con ocasión de la visita del pintor Carlos Mérida en 1948 al país, la dirección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas “propuso al entonces Ministro de Educación Pública Gerardo Gordillo Barrios la adquisición de algunos cuadros de tan ilustre artista. El ministro accedió gustoso a tal adquisición y fue así como se dio el primer paso para crear la Colección Nacional de Artes Plásticas”²⁰¹. Estas obras pasaron a formar parte del acervo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas²⁰², en los cincuenta y, a su vez, fueron entregadas al MUNAM en los años sesenta. De igual manera, en los años cincuenta, “por disposición del presidente de la república, doctor Juan José Arévalo, fue remitido a la Escuela de Artes Plásticas un total de veintitrés pinturas

²⁰⁰ Silvia Herrera Ubico (historiadora del arte guatemalteca), en discusión con la autora, 24 de abril, 2017.

²⁰¹ Celia Ovalle, *Por reflejar el alma de un pueblo: El arte guatemalteco en la historia reciente del país* (Guatemala: Oficina de los Derechos humanos del Arzobispado de Guatemala, 2012), 117.

²⁰² Grajeda. “La Historia de un Museo de Historia”, 10.

que se encontraban en la Universidad Nacional Santo Tomás”²⁰³.

Parte importante de la colección del MUNAM, se heredó de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la cual había adquirido obras por medio del consejo directivo. Esta agrupación estaba formada hacia los años sesenta por el director de la Escuela, los profesores Guillermo Grajeda Mena y Dagoberto Vásquez y dos alumnos: Rolando Palma Figueroa y por otra parte, Jacobo Romero, quienes, por ejemplo, ”seleccionaron...siete cuadros que entraron desde entonces a formar parte de la colección”²⁰⁴, en aquel momento.

En la actualidad, la colección²⁰⁵ del Museo Carlos Mérida cuenta con más de 800 piezas (54 esculturas, 126 grabados, 247 caricaturas y 452 pinturas). Además, ha crecido principalmente mediante donaciones de las y los propios artistas; a razón de esto, Julia Vela comentó que: “casi todas las obras que están ahí fueron regaladas por los artistas o por los amigos de los artistas”²⁰⁶. La colección del MUNAM posee asimismo piezas de arte colonial.

La manera irregular en que la colección del MUNAM ha adquirido piezas (en general por herencia o por donación) devela las problemáticas que sigue viviendo dicho museo más de cinco décadas después de su fundación: principalmente la ausencia de políticas claras de manejo del acervo artístico, una ausencia de políticas claras sobre lo que se debe coleccionar y, por supuesto, una continua falta de presupuesto para comprar obras representativas de la historia del arte nacional, puesto que se ha conseguido recibir muchas obras, únicamente por medio de donación.

²⁰³ Grajeda, Óp. Cit., 118

²⁰⁴ Ovalle, *Por reflejar el alma de un pueblo...*, 118.

²⁰⁵ Rudy Cotton (Director del Museo de arte moderno Carlos Mérida), en discusión con la autora, 24 de marzo del 2017.

²⁰⁶ Julia Vela (artista y ex directora de la Dirección General de Bellas Artes Guatemala), en discusión con la autora, 06 de julio 2020.



Fig. 5. Fotografía de la fachada del Museo de Arte Moderno Carlos Mérida (2018). Fuente: Sofía Vindas Solano, 2018.

A nivel del edificio en que se ubica el museo, el MUNAM cuenta con diversas salas, donde se presentan exposiciones permanentes e itinerantes: tiene una sala donde está expuesta la colección, posee también una sala de exposiciones temporales y una sala dedicada a exponer las obras donadas por la familia del artista Carlos Mérida.

Según datos del MUNAM, el objetivo²⁰⁷ de las exposiciones es preservar y mostrar las propuestas artísticas de los nombres más representativos de la nación guatemalteca. Sin embargo, este objetivo no ha sido fácil de cumplir, por una falta de claridad en los fines para los que fue creada la institución. También, debido a un problema histórico de financiamiento y una crisis de identidad, muchas veces el museo ha funcionado más como una galería que exhibe un mismo guión

²⁰⁷ José Mario Maza Ponce, "Memoria Institucional" (Guatemala: Museo de Arte Moderno Carlos Mérida, 2016), 9.

permanentemente, más que como un espacio propiamente de museo. Lo anterior rivaliza con los objetivos de difusión y accesibilidad que una institución de esta naturaleza, debería tener. No fue sino hasta entre el 2018 y el 2020 que el museo comenzó a producir nuevas exhibiciones y cambios al guión permanente.

Con relación al personal de la institución, el Museo Carlos Mérida ha tenido alrededor de seis directores desde su creación, aunque la Memoria institucional del MUNAM²⁰⁸ menciona solo a cinco. No se incluye allí al artista Guillermo Grajeda Mena, que, como vimos anteriormente, fue quien inauguró el nuevo Museo de Arte Moderno en enero de 1970. Los otros cinco directores que menciona dicho texto²⁰⁹ son: en 1975 el escultor José Oscar Barrientos (1924-2000), en 1997 el escultor Isidro Canel Patzan y la arquitecta Lorena Recinos de Figueroa (hija del artista Efraín Recinos), bajo su dirección el museo toma el nombre de Carlos Mérida. Del 2001 al 2016 la dirección la encabeza el arquitecto José Mario Maza Ponce, con la dirección breve de Brunhild Jahnig en el 2013. Finalmente, a partir del 2017, se nombró al pintor Rudy Cotton.

Por otra parte, sobre el organigrama de la institución, en el MUNAM no existe la figura del curador, sino que esta labor la desarrolla el director(a) del museo, quien también suele invitar curadores para ocasiones especiales. Que no se haya diseñado un espacio para la figura del curador(a), tiene que ver quizás con las características que posee la carrera de historia del arte en Guatemala, la cual no está conceptualizada para trabajar en instituciones museísticas, sino que está orientada, más que todo, a la enseñanza del arte. Si bien en Guatemala, instituciones como la Universidad de San Carlos cuentan con una carrera de historia del arte desde 1971²¹⁰, el perfil de la carrera está orientado a la docencia en arte en educación media y superior, por lo que quienes cursan la carrera obtienen un

²⁰⁸ Maza P. Óp. Cit.

²⁰⁹ Ibídem.

²¹⁰ La carrera fue aprobada por el Consejo Superior Universitario de la USAC, en el Acta No. 1,134, Punto Tercero, inciso 3.4.6 de fecha 3 de diciembre de 1971.

diploma de profesorado en enseñanza.

Si se revisa el currículum de la carrera de Historia del Arte en universidades guatemaltecas, queda claro que la formación se ha inclinado por la capacitación en el conocimiento de las disciplinas estéticas, con poco énfasis en el estudio histórico del desarrollo del arte, propiamente. La mayoría de los cursos en este sentido, remiten al arte colonial, al arte barroco nacional y al prehispánico, y abarcan con poca profundidad el fenómeno del arte moderno y contemporáneo. Esta debilidad curricular hace que los profesionales de las artes tengan más dificultad para tener acceso a herramientas, que puedan poner al servicio de instituciones como el MUNAM.

El MUNAM, entrados los años noventa, se encontraba en una frágil situación que no sería resuelta sino hasta después de la firma de los tratados de paz en Guatemala, en 1996. En este contexto convulso, el museo funcionó como una institución desprovista, desde su creación, de personal profesional para funcionar, en ausencia de fondos para financiar una actividad renovada, y sin claridad en los proyectos que desarrolla. Así, el MUNAM se mantiene trabajando sin mayores pormenores, sin la posibilidad de plantear actividades relevantes para la vida cultural del país.

1.2. Contexto sociopolítico y políticas culturales que llevan a la creación de la Dirección General de Artes y Letras y al Museo de Arte Costarricense, siglo XX-XXI

En Costa Rica, las características del contexto socio-político en algunas instancias, fueron contrastantes en relación con el caso guatemalteco. Para empezar, el país experimentó la consolidación de las reformas liberales a partir de 1870, proceso que en términos político-estatales implicó la centralización del poder en el Ejecutivo, el cual puso en práctica varios instrumentos políticos tales como legislaciones, constituciones y la complejización del aparato estatal, con la creación de secretarías (futuros Ministerios), dedicadas a fortalecer las relaciones internacionales de comercio e inversión económica, entre otras tareas.

Así, en términos económicos, las reformas liberales facilitaron la inserción de Costa Rica en el mercado internacional, fundamentalmente mediante la introducción del ferrocarril y la subsecuente entrada de la United Fruit Company al Caribe costarricense. Después de la dictadura del militar Tomás Guardia (1831-1882), entre 1870 y 1882, la democracia liberal llegó a consolidar su poder y a profundizarlo, durante las primeras tres décadas del siglo XX. De manera que, a finales del siglo XIX y principios del XX existió un tipo de “liberalismo reformista” en Costa Rica, el cual fue responsable de asentar las bases de una economía agraria avanzada, acompañada de un Estado centralizado, aunque no militarizado.

En este contexto, las élites promovieron un cambio lento, “hacia la agricultura comercial y permitieron que los pequeños y medianos agricultores se convirtieran en unidades productivas centrales en la economía agraria”²¹¹. Para James Mahoney, este tipo de concentración relativa de riqueza en capas medias de la población, facilitó una “transición a la democracia” en el país, la cual se dio por una parte en el área rural y urbana y, por otra parte, a raíz de la limitada

²¹¹ James Mahoney, “Liberalismo radical, reformista y frustrado: orígenes de los regímenes nacionales en América central”, *América latina hoy: Revista de ciencias sociales*, núm. 57 (2011): 81.

consolidación de los militares durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX, a diferencia de lo acontecido en Guatemala.

En este contexto, el arte desempeñó un rol importante en la modernización de la sociedad costarricense, así como en la diferenciación de los espacios de socialización y la demarcación de la distinción de las clases sociales. Esto se puso en práctica mediante la construcción de espacios como el Teatro Nacional de Costa Rica en 1897; también en ese mismo año se creó²¹² -mientras fue presidente Rafael Yglesias (1861-1924)- la Escuela Nacional de Bellas Artes, tal y como lo estableció el Decreto número 6 del 12 de marzo de 1897. La creación de espacios de enseñanza y difusión del arte en la capital josefina formó parte de la consolidación de este proceso liberal. Estos fueron ejemplos de la materialización de la concentración de riqueza, alcanzada mediante el fortalecimiento del modelo agroexportador en el país.

Asimismo, en las primeras décadas del siglo XX, se vivieron procesos de modernización del aparato público y del régimen de ciudadanía. Esto sucedió bajo la llamada “Generación del Olimpo”, encabezada por Ricardo Jiménez Oreamuno (1859-1945), quien fue presidente entre 1910 y 1914, luego entre 1924 a 1928 y, finalmente, de 1932 a 1936. Asimismo, por parte de Cleto González Víquez (1858-1937), quien fue mandatario primero en 1906 y luego en 1928. A lo largo de estas décadas se dan movilizaciones sociales de trabajadores de diversos gremios de la sociedad, quienes abogaron por garantías sociales. Muchos artistas, intelectuales y personas cercanas al gremio cultural participaron de estos movimientos sociales reformistas.

En especial, hubo pujanza por la conquista de garantías electorales y laborales, por ejemplo, la declaratoria del voto directo universal masculino que se dio en 1913, y la conquista del voto secreto en 1928, impulsado por el presidente Ricardo Jiménez. Se ha dicho que los diputados costarricenses cedieron “en lo del

²¹² Laura Raabe Cercone. “Los Antiguos Yesos De Bellas Artes”, *Revista Káñina* 36, núm.3 (2012): 95.

voto secreto con tal que Jiménez no insistiera en lo del sufragio femenino”²¹³. Gracias a estos logros, mayores contingentes de la población comenzaron a participar paulatinamente en los espacios de toma de decisiones políticas.

Por otra parte, en términos económicos, la crisis del año de 1929 y 1930 no tuvo un efecto de shock inmediato tan marcado en Centroamérica, como sí lo tuvo en el resto del mundo. No obstante, sí impulsó a la región a un estancamiento que ya se venía gestando décadas antes. Por esto y “debido a que la sociedad centroamericana tenía una base agrícola y su factor dinámico era el mercado exterior, la recuperación fue lenta y reforzó las tendencias conservadoras en el manejo de la crisis”²¹⁴. Por su parte, el estallido de la Primera Guerra Mundial profundizó esta situación en la región centroamericana, alargando la crisis que ya arrastraban los países de la zona, la cual “puso al desnudo, por lo prolongada, la naturaleza primitiva del capitalismo agrario en sociedades profundamente desiguales”²¹⁵.

En el ámbito cultural, a finales de la década de los veinte, en medio del caos mundial que se vive por la crisis, el presidente Cleto González Víquez (1958-1937) intentó decretar la creación de exposiciones de artes plásticas nacionales, sin embargo, la Asamblea Legislativa no autorizó el financiamiento del evento. Por esta razón, el presidente trabajó en conjunto el periódico el *Diario de Costa Rica* y con su patrocinio, finalmente, pudo crear las “Exposiciones de Artes Plásticas”, las cuales se celebraron de 1928 a 1937.

A finales de la década de los treinta, llegó al poder el político León Cortés (1882-1946), quien fue entre otras cosas, simpatizante del fascismo. Administraciones como la suya impulsaron la inversión y el gasto en la infraestructura del país, pero sin solucionar el descontento social que abogaba desde décadas atrás por reformas sociales a nivel laboral, sanitario y a nivel

²¹³ Iván Molina Jiménez, “Ricardo Jiménez Oreanuno y una olvidada tradición de reforma electoral en Costa Rica”, *Memoria y Sociedad* 11, núm. 23 (2007): 50.

²¹⁴ Molina J., Óp. Cit., 27.

²¹⁵ Edelberto Torres-Rivas, *La piel de Centroamérica: una visión epidérmica de setenta y cinco años de su historia*, (Guatemala: FLACSO, 2006), 33.

educativo.

Posteriormente, en la década de los cuarenta, alcanzó la presidencia el doctor Rafael Ángel Calderón Guardia (1900-1970), quien inició una serie de reformas fundamentales para dar respuesta al descontento social que se arrastraba desde las primeras décadas del siglo XX. Algunas reformas propiciadas en esta década fueron: la creación de la Caja del Seguro Social y la Universidad de Costa Rica en 1940, institución que albergaría en el futuro la Escuela de Bellas Artes, donde muchos y muchas artistas costarricenses impartieron lecciones. Por otra parte, durante su mandato se consolidó una coalición entre su propia administración, la iglesia católica y el partido comunista, para lograr pasar otras reformas como un nuevo Código Laboral y una serie de garantías sociales en la Constitución Política. Las reformas que se habían alcanzado, gracias a la alianza caldero-comunista (como se conoció), acrecentaron los graves problemas del fisco del país y enardecieron el descontento de la oposición política, quien culpó de estos problemas al presidente, por simpatizar con el comunismo.

Esta crisis fiscal que vivió el país, más una serie de eventos conflictivos, llevaron al estallido de la Guerra Civil en Costa Rica, en el año de 1948. En dicho año el presidente Calderón Guardia participaba de la contienda electoral para ser reelecto frente al periodista Otilio Ulate (1891-1973). Uno de los problemas más graves que se dio tuvo que ver con cuestionamientos al proceso electoral, los cuales generaron desconfianza en la población nacional con relación a las votaciones y su resultado. A razón de esto, José Figueres Ferrer (1906-1990), un productor y agricultor, lideró un golpe de Estado; el enfrentamiento duró varios meses y estalló en abril de 1948. Figueres resultó vencedor y se autoproclamó jefe de la Junta Fundadora de la Segunda República. Así, de esta forma encabezó:

la triunfante coalición de la clase media urbana y una fracción de la oligarquía...Paradójicamente, las políticas que se tomaron entonces y después, profundizaron el ímpetu reformista que pusieran en marcha Calderón

Guardia y los comunistas²¹⁶.

La llegada de Figueres Ferrer al poder significó la consolidación de la hegemonía del Partido Liberación Nacional, agrupación política que se organizó bajo su liderazgo. En las siguientes tres décadas, una y otra vez este partido logró llevar a un integrante suyo a la presidencia del país.

Las políticas culturales promovidas por la hegemonía de Liberación Nacional, en la segunda mitad del siglo XX, se caracterizaron por su interés en legitimar la construcción de esa noción de “Segunda República” y legitimar asimismo la dominación del partido sobre la vida social y política del país. Esta necesidad de crear consenso y dominación, respondió a tres necesidades, según Rafael Cuevas Molina:

1. Las necesidades de cooptar sectores específicos del campo cultural, resolviendo o anticipándose a sus demandas, derivando en prácticas de clientelismo político identificables.
2. La necesidad de integrar sectores de la población...que no se encuentran inscritos directamente en el campo cultural, pero que son fácilmente localizables e identificables, como parte de una estrategia de anticipación de conflictos.
3. La necesidad de dar respuesta a demandas surgidas de sectores emergentes...²¹⁷

Según la lectura de este autor las políticas culturales de Liberación Nacional evidenciaron la puesta en práctica de una estrategia simbólica en el ejercicio del poder, como detonante de un discurso de cohesión social en la nueva Costa Rica, posterior a la Guerra Civil. De esta manera, la cultura fungió un rol central como medio simbólico para justificar una unidad nacional y el llamado a no disentir.

¿Quiénes son los destinatarios de las políticas culturales de Liberación

²¹⁶ Torres-Rivas. *Centroamérica: entre revoluciones y democracia*, 72.

²¹⁷ Rafael Cuevas Molina, “Estado y cultura en Guatemala y Costa Rica”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 18, núm. 2 (1992): 33.

Nacional? Para Cuevas Molina, el sujeto de la política social asociada al ámbito cultural obedeció al proyecto político del partido político Liberación Nacional. Dichas políticas cambian:

...en el período anterior a los años setenta, hacia la difusión de la cultura que se crea y recrea en San José, esto principalmente a través de la labor de la Editorial Costa Rica, en lo referente a la literatura, y de las giras artísticas de Artes y Letras; y hacia la cooptación de artistas e intelectuales, que de esta forma se incorporan, de una u otra manera, al proyecto liberacionista de cultura. Son políticas dirigidas hacia la población rural (en ella se piensa principalmente cuando se habla de «extensión») y hacia sectores medios urbanos ilustrados²¹⁸.

Por otra parte, para Gabriela Sáenz el contenido de las políticas públicas culturales que instauró el Estado costarricense, en esta época, develaron una concepción de cultura que luchaba por construir una narrativa de nación. A razón de esto, la autora agrega que:

...si bien por un lado se pensaba la cultura desde una concepción elitista y tradicionalmente asociada con la producción artística, por otro se comprendía que la cultura tenía una función social que proporcionaba las bases para trascender lo individual y aglutinar lo nacional...las nociones que ligaban al arte y la cultura con la élite aún prevalecían pero la diferencia principal con respecto al pasado...era que, por primera vez, se ponderaba realmente la producción artística ligada con lo nacional/local²¹⁹.

Por ello, el desarrollo material de las instituciones culturales que se estudian en el presente capítulo, debe ser entendido a partir de este escenario socio-político en Costa Rica, post-conflicto bélico de 1948. De alguna manera, el arte, patrocinado por el Estado posterior a la Guerra Civil, jugó un papel central en el discurso político

²¹⁸ Rafael Cuevas Molina, *El punto sobre la i: políticas culturales en Costa Rica, 1948-1990* (Costa Rica: MCJD Dirección de Publicaciones, 1996), 104.

²¹⁹ Cuevas M., "Estado y cultura en Guatemala y Costa Rica", 37.

de los vencedores, como táctica para validar el proyecto cultural, político y financiero²²⁰ de la Segunda República costarricense.

A razón de esto, es que se puede afirmar, indudablemente, que desde 1950 y principios de 1960, el Estado se involucró de manera más activa en la promoción del ámbito cultural. Para autores como Rafael Cuevas Molina, Gabriela Sáenz y Eugenia Zavaleta, esto lo realizó mediante la creación de tres leyes fundamentales: la creación de la Editorial Costa Rica (creada según la Ley Editorial Nacional de 1959) la instauración de los Premios Nacionales de Cultura en 1961 y el establecimiento de la Dirección General de Artes y Letras (en adelante DGAL) en 1963.

Los premios nacionales como el premio Magón o el premio Aquileo J. Echeverría promocionaron y validaron²²¹ a miembros del ámbito cultural, que fueron claves en la profundización de políticas culturales en el país y que formaron parte de las instituciones asociadas a la cultura, en los años venideros.

A lo largo del siglo XX diversas administraciones del gobierno habían financiado regularmente becas artísticas para la formación del gremio en el exterior, esto fue sumamente importante, especialmente para la segunda mitad del siglo XX, cuando artistas como Rafael Ángel “Felo” García (1928) y Lola Fernández (1926) recibieron apoyo para estudiar en Europa. A su regreso estos artistas fueron docentes y centrales en la institucionalidad cultural, como por ejemplo, Rafael Felo García, quien fue el primer director de la DGAL.

Para Rafael Cuevas Molina, estas políticas culturales evidenciaron la consolidación, desde el Estado, de importantes procesos de “Mecenazgo y difusión” cultural, que se constituyeron en los ejes centrales sobre los que operaron las

²²⁰ Gabriela Sáenz-Shelby, *El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica y sus narrativas (1950-2006)* (San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 2018), 35.

²²¹ José Miguel Rojas González, *Arte costarricense: un siglo* (San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 2003), 212

políticas y acciones culturales puestas en práctica por Liberación Nacional. Estas dos premisas de promoción de las artes y su divulgación “estarán presentes durante todo ese período que se distingue por ser el de la fundación de las principales instituciones que sustentan el trabajo cultural del Estado, y cuando la política cultural socialdemócrata vive lo que uno de sus principales gestores llama sus «años dorados»”²²².

La solidificación de la presencia del Estado en la cultura, por medio de políticas reformistas, se da en las décadas de los años sesenta y setenta. El contexto en el que se impulsan todos estos cambios institucionales tiene varios elementos históricos importantes de resaltar, pues poseen ramificaciones internacionales. Uno de los eventos centrales en este sentido, fue el suceso de la I Bienal de Pintura de 1971.

Antes de ahondar en lo que sucedió en dicho evento, analicemos la situación país para la década de los setenta. En estos años, la sociedad civil costarricense se movilizaba a raíz de las convulsas negociaciones en contra del proyecto ALCOA. El proyecto minero que se aprobó en el plenario de la Asamblea Legislativa del país, en abril de 1970. Esta fue una iniciativa mediante la cual se le permitió a la transnacional Aluminum Company of America (ALCOA) la explotación de la bauxita a cielo abierto en la zona de San Isidro de El General. La conflictiva decisión motivó una amplia movilización de la sociedad civil. La presión generada por este movimiento, liderado ampliamente por estudiantes universitarios, hizo que la empresa detuviera sus operaciones en 1975.

En este contexto, el certamen de la I Bienal de Pintura fue convocado por el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA). Se invitó como jurados a la argentina Marta Traba (1930-1983), al pintor Oswaldo Guayasamín de Ecuador (1919-1999), al pintor mexicano José Luis Cuevas (1934-2017) y al pintor Fernando Szyzsló (1925-2017) de Perú. Este jurado otorgó el premio centroamericano de

²²² Cuevas M., *El punto sobre la i...*, 63.

Pintura a la obra del guatemalteco Luis Díaz, titulada “Guatebala”. Los premios nacionales se declararon desiertos para el caso de Costa Rica, Honduras y El Salvador, aduciendo que, “a pesar de presentar un aceptable nivel técnico (...) [el arte de los países centroamericanos] tiene un empleo superficial de recursos empobrecidos”²²³.

Este veredicto marcó profundamente la discusión artística en el país, ya que las consecuencias de la decisión del jurado fueron más allá de las implicaciones estéticas y “la negativa de conceder un premio a Costa Rica ha sido interpretado con los años, como una reacción contra la pintura no figurativa”²²⁴.

Sin embargo, para Sáenz, con el veredicto no solamente se impactó al círculo de artistas y su trabajo estético, sino también el Estado nacional por la detracción de Traba y los otros jurados, para quienes en Costa Rica no había un espíritu artístico crítico sobre las realidades de las sociedades latinoamericanas. El fallo del jurado implicó una reprobación institucional para el anfitrión del concurso: la misma Costa Rica, ya que “el hecho contundente de la deslegitimación del arte costarricense ante sus vecinos y a lo interno evidenció la necesidad de establecer políticas culturales más asertivas desde el Estado para apoyar y promover la producción artística y de la plástica nacional”²²⁵.

Si bien el Estado costarricense había emprendido, desde la década de los años cuarenta, un sostenido avance en materia de reformas sociales que resultaron en un eventual bienestar social en el país, el evento de la bienal evidenció una profunda desconexión del gremio artístico nacional con su entorno inmediato y esto tenía que ver con la noción de cultura que había extendido el Estado. Para este, “arte y la cultura no se pensaba desde una visión integral de la producción cultural

²²³ Consejo Superior Universitario Centroamericano, Memoria de las actividades desarrolladas por la Secretaría Permanente (Costa Rica: CSUCA UCR, 1971).

²²⁴ Guillermo Montero, “La I Bienal de Pintura Centroamericana”, *Káñina* 36, núm. 3 (2012): 86.

²²⁵ Gabriela Sáenz Shelby, “Historia de las políticas de coleccionismo y de representación de las artes visuales en Costa Rica (1950-2006) Estudio Comparativo de tres instituciones públicas: BCCR, MAC y MADC” (Maestría Académica en Historia, Universidad de Costa Rica, 2013), 65

del país, sino como un aditamento suplementario de la modernización del aparato estatal”²²⁶.

Sáenz Shelby ha vinculado el desenlace de la bienal con la transformación institucional que se desencadenó después. En especial con el proceso por medio del cual se aprobó, el 20 de Febrero de 1973, la Ley número 5176 que facultó al Estado para promover el arte y “Culturas Nacionales... [esto] facilitó una política cultural que propiciaría y estimularía no solo una producción artística propia y acaso “comprometida socialmente”, sino un coleccionismo estatal más presente”²²⁷.

Un año antes, en 1972, se habían comenzado a organizar los Salones Nacionales: importantes espacios para la exposición de artistas costarricenses y el debate sobre el arte actual del país. Para Sáenz, en definitiva, estas fueron dos acciones que tomó el Estado como reacción al fallo de la bienal, las cuales a su vez pavimentaron el futuro para la profesionalización de las artes visuales, y la creación de un eventual museo de arte nacional.

Adicionalmente, durante esta época, dichos cambios coincidieron con el regreso de numerosos artistas al país, luego de haber recibido becas para estudiar en el extranjero, “por ejemplo, el artista Juan Luis Rodríguez, quien se integró a la Universidad de Costa Rica en la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes”²²⁸. Debe mencionarse también la apertura de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional en el año de 1974, mediante la cual se complementó el trabajo que ya realizaba la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica. Recordemos que, si bien la Escuela Nacional de Bellas Artes había sido fundada en 1897 por el artista español Tomás Povedano, hacia 1940 la Escuela de Bellas Artes se incorporó a la recién creada Universidad de Costa Rica.

²²⁶ Sáenz S. Óp. Cit., 64.

²²⁷ Sáenz-Shelby, *El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica...*, 52.

²²⁸ Guillermo Montero, “La I Bienal de Pintura Centroamericana”, *Káñina* 36, núm. 3 (2012): 86.

Aunque al despuntar los años sesenta fueron, “pocos los llamados, mientras no son muchas ni muy grandes las instituciones culturales; en 1978 [cuando] el Partido Liberación Nacional deja el poder después de dos administraciones seguidas (1970-1978), el número y el tamaño de las instituciones ha crecido considerablemente”²²⁹.

En medio de esta relativa estabilidad económica y crecimiento institucional, a finales de los setenta y los ochenta, se impulsaron políticas económicas liberales que buscaron privatizar servicios y bienes públicos, e instaurar una pretendida neutralidad política frente a la Revolución Sandinista en Nicaragua. Las administraciones de Rodrigo Carazo (1978-1982), Luis Alberto Monge (1982-1986), y Óscar Arias (1986-1990), sostuvieron estos dos procesos a lo largo de las décadas. Monge había proclamado “la neutralidad permanente, desarmada y activa de Costa Rica, pero... se libró de funcionarios importantes que pertenecían al ala progresista de su partido, con el fin de facilitar las actividades de los antisandinistas en el país”²³⁰.

Hacia la década de los ochenta, la economía en Costa Rica entró en una crisis, en medio del contexto internacional de recrudescimiento de las políticas neoliberales. Entre 1979 y 1982, “la crisis económica, amenazante durante tanto tiempo, cobró finalmente realidad. Las debilidades del Mercomún o Mercado Común Centroamericano, se manifestaron en el cierre de las fronteras, la crisis en los pagos intrarregionales, el colapso en la estabilidad de la tasa de cambios y la adopción de medidas unilaterales por parte de los países signatarios del Tratado de Integración”²³¹.

²²⁹ Cuevas M. *El punto sobre la i*,,, 79.

²³⁰ Edelberto Torres-Rivas, *La piel de Centroamérica: una visión epidérmica de setenta y cinco años de su historia*, (Guatemala: FLACSO, 2006), 122.

²³¹ Víctor Bulmer-Thomas, “Centroamérica desde 1920: Desarrollo económico en el largo plazo.”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 11, núm. 1 (1985): 8

Esta situación era general a lo largo del continente, ya que “en el transcurso de los años ochenta la mayoría de países adoptó medidas de cambio estructural, sólo a inicios de los años noventa se puede decir que la región transitó por un proceso de construcción de una nueva estrategia de desarrollo”²³². A su vez, si bien esta realidad económica golpeó los presupuestos destinados a la labor cultural, de manera paralela, en esta década se creó otro espacio cultural importante: la Galería de Arte Contemporáneo -GANAC-²³³. Además, para este momento ya se había consolidado el coleccionismo privado y algunas galerías particulares.

Durante los noventa aún en relativa estabilidad a nivel regional y a nivel nacional, (y con la instauración de economías transnacionales, por ejemplo por medio de la llegada del INTEL a Costa Rica en 1996), el Estado invirtió nuevamente en espacios museísticos que llegaron a ampliar las capacidades de trabajo en materia cultural del Ministerio de Cultura. Esto incluyó la creación del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo hacia 1994, que empezó a complementar el trabajo realizado por el Museo de Arte Costarricense y amplió su rango de acción a nivel internacional, especialmente vinculado a la región del Caribe y Centroamérica, el Museo Calderón Guardia, entre otros teatros y espacios culturales.

Paralelo a este proceso estatal, es importante notar que se gestaron algunos certámenes artísticos privados como bienales centroamericanas, lo que a su vez fortaleció los espacios de muestra y el mercado del arte asociado a la escena cultural a nivel local y regional.

²³² Bulmer-Thomas, Óp. Cit., 138

²³³ Cuevas M., *El punto sobre la i...*, 161.

1.2.1 Desarrollo y consolidación de la Dirección General de Artes y Letras y el Museo de Arte Costarricense, siglo XX- XXI

En Costa Rica, en las décadas posteriores a la guerra civil durante las administraciones de Liberación Nacional, el Estado generó estrategias para legitimar y dar continuidad a “una concepción integrada de país y propiciar estrategias con las cuales proporcionar una plataforma pública para irradiar la hegemonía necesaria para gobernar”²³⁴. Las instituciones culturales que el Estado costarricense creó en esta época, sirvieron como plataformas para difundir una “noción de lo netamente costarricense producido por los grupos responsables y estudiosos de la cultura y el arte universal que sabían captar e impulsar lo auténticamente nacional”²³⁵. Los receptores y beneficiarios²³⁶ de este proceso fueron, más que todo, los sectores de la clase media, tanto rural como urbana.

La DGAL, de igual manera que la DGBA en Guatemala, se creó adscrita al Ministerio de Educación Pública, mediante la Ley 3088 del año 1963. Existe un antecedente a esta instancia: un primer proyecto de ley de la Comisión de Asuntos Sociales de la Asamblea Legislativa de Costa Rica de 1962, mediante el que se pretendió crear un “Instituto Nacional de Bellas Artes”²³⁷. El proyecto no avanzó, por lo que la DGAL apareció un año después.

La DGAL nació de la mano de la hegemonía del partido de Liberación Nacional, no obstante, su consolidación tuvo que ver también con el importante impulso de artistas como Rafael Ángel “Felo” García, quien fue su primer director. Prueba de la importancia del gremio artístico en la conquista de estas instituciones, podemos encontrarla también en el *Boletín de Artes Visuales* de la OEA, donde se mencionó que la creación de la DGAL se concretó debido a que su existencia:

²³⁴ Sáenz S., “Historia de las políticas de coleccionismo...”, 48

²³⁵ Sáenz S., Óp. Cit., 49

²³⁶ Sáenz S. Óp. Cit., 51

²³⁷ Gabriela Sáenz-Shelby, *El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica y sus narrativas (1950-2006)* (San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 2018), 101.

“desde hace tiempo ha constituido el anhelo de los grupos más cultos de este país”²³⁸. A su vez, se señaló que el principal proponente del proyecto fue el Diputado César Augusto Solano Sibaja (1958-1962). En 1964 el *Boletín* informó²³⁹ que la DGAL estaba ubicada en la Avenida Central en San José Costa Rica, local número 561.

Para Eugenia Zavaleta, la importancia de la DGAL radica en que esta plataforma llegó a proteger la actividad artística y literaria, para lo cual organizó “concursos, exposiciones, festivales y giras(...) Al amparo de esta ley, las artes visuales experimentaron un fuerte incentivo²⁴⁰”. Según su ley constitutiva, la DGAL fue el órgano rector para el estímulo y divulgación de la actividad artística costarricense.

Hacia el año de 1969 se promulgó el Reglamento número 33, que delimitó las atribuciones de la Dirección. En este documento, se enfatizó su labor promotora y estimuladora de la actividad creativa, mediante becas, premios y concursos. Inclusive, en diciembre de 1969 se propuso la ley número 4484, para hacer esfuerzos de ampliar el rango geográfico de trabajo y no limitarlo a la capital, por lo que se crea la Casa de la Cultura de Nicoya al norte del país, en la cual “se presentó la propuesta de fundar un museo de arte, es decir, se anticiparon -en este sentido- a la constitución del Museo de Arte Costarricense (MAC) en 1977”²⁴¹.

Adicionalmente, en la DGAL se establecieron mecanismos para dotar a artistas de becas, tales como las Becas Taller, por ejemplo, cuyo objetivo fue el de entregar una ayuda económica mensual para fomentar la creación literaria, musical y plástica, por un plazo de seis meses o un año. De ganar la beca, “...en el caso de los artistas visuales, su obligación era presentar una exposición al vencerse el plazo

²³⁸ Unión Panamericana. *Boletín de artes visuales* 10. Núm. Julio-Diciembre (1962): 62

²³⁹ Unión Panamericana. *Boletín de artes visuales* 12. Núm. Enero-Diciembre (1964): 52

²⁴⁰ Eugenia Zavaleta Ochoa, *La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)* (San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 2013), 35.

²⁴¹ Zavaleta O., Óp. Cit, 39.

de la beca, así como colaborar gratuitamente en alguna actividad de la DGAL”²⁴². Este tipo de estrategias sin duda fomentaron una intensa creación y exhibición del arte nacional, tanto en el país como fuera de él.

Al igual que en el caso de Guatemala, la Dirección General de Artes y Letras funcionó como canalizadora de la actividad artística a nivel internacional. En cuanto a la movilización de artistas centroamericanos, la DGAL fue la plataforma desde la cual se coordinaron esfuerzos para consolidar exhibiciones de arte, así como para recibir a artistas guatemaltecos y de todo Latinoamérica en general, en suelo costarricense y viceversa. Gracias a estas instancias, artistas de todo el mundo pasaron por las salas de exhibición locales.

Una revisión de los periódicos costarricenses, además de las publicaciones internacionales de la OEA, dan cuenta del amplio rango de actividades en los que se involucró la DGAL de Costa Rica. Algunos ejemplos de esto son las exposiciones que se organizaron, como muestras de grabado cubano actual en 1974²⁴³, así como exposiciones de arte rumano, ecuatoriano y la coordinación de certámenes de paisajismo²⁴⁴, con el Instituto de Turismo Nacional.

Según la Ley N° 3088 de 1963, en la creación de la Dirección General de Artes y Letras del Estado costarricense, se destinó el siguiente presupuesto para la operación de esta instancia: “se incluirá cada año en la Ley de Presupuesto General Ordinario de la República, Capítulo del Ministerio de Educación Pública, una asignación no menor de ₡350,000.00”. Para 1973, al ser traspasada al recién creado Ministerio de Cultura Juventud y Deportes por medio de la Ley N° 5244 MCJD, se aumentó el presupuesto de la DGAL.

²⁴² Zavaleta O., Óp. Cit., 95.

²⁴³ “La Dirección General de Artes y Letras invita a una exposición de artista ecuatoriano”. La Nación vol. XXVIII. núm. 9040. 26 de febrero, 1974, 11B.

²⁴⁴ “Convocatoria del Instituto Costarricense de Turismo y la Dirección General de Artes y Letras a los pintores paisajistas nacionales” La Nación, vol. XXVIII, núm. 9057. 15 de marzo, 1974, 37B

La DGAL tuvo a su cargo la publicación de una revista llamada *Artes y Letras*, desde 1966, medio escrito que funcionó, sin duda, para generar debate y difundir información sobre eventos artísticos. Por otro lado, también tuvo un rol de mediadora por su capacidad de asesoría sobre la compra y adquisición de obras de arte para colecciones estatales e internacionales. Ejemplo de ello aparece en la nota del periódico *La República*²⁴⁵, donde se comenta cómo la Caja Costarricense de Seguro Social había sido orientada por la Dirección General de Artes y Letras para lograr adquirir obras del artista nacional Fausto Pacheco, para su propia colección, en el año de 1975.

De igual manera, según Eugenia Zavaleta, la DGAL incentivaba la venta de obras en las galerías que manejaba, lo cual fue una labor iniciada por Rafael Ángel Felo García, cuando fue director de la DGAL en 1964. Según Zavaleta, esta labor la heredó el MAC más adelante y, “aunque esto no era una prioridad, sí contribuyó a que los artistas pudieran vender sus trabajos cuando exponían en el Museo o en las galerías que este manejaba (...) el interés fundamental de las exhibiciones que se montaban en la galería de la DGAL era promocionar el arte, pero no se eliminaba la posibilidad de que los artistas vendieran sus obras”²⁴⁶.

Igual a como lo haría el MAC unos años después, en este sentido, la DGAL fomentaba la compra del arte nacional, tanto para colecciones estatales como privadas, sin embargo, dichas colecciones estaban fuera del alcance del público, puesto que no exponían, pues en su mayoría se encontraban “distribuidas en espacios privados (...) salvo muy contadas ocasiones, estas obras se exhibían al público general en espacios reservados para tales propósitos”²⁴⁷. Es por esto que la creación posterior del Museo de Arte Costarricense permitió que este arte fuera público, de manera tal que el museo se tornara cuna para la “escenificación del proyecto nacional del arte”²⁴⁸, por medio de las obras que adquirió, conservó y

²⁴⁵ “Caja Costarricense de Seguro Social compra las obras de Pacheco”. *La República*, vol. XXV. núm. 7939. 31 de Mayo de 1975, 3.

²⁴⁶ Zavaleta O., *La construcción del mercado de arte en Costa Rica*, 198.

²⁴⁷ Sáenz S., *El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica...*, 97.

²⁴⁸ Sáenz S., “Historia de las políticas de coleccionismo...”, 98.

mostró.

Mientras la DGAL trabajaba con base en estos lineamientos, en los años setenta se perfiló un proyecto para finalmente crear el Museo de Arte Costarricense (MAC, de ahora en adelante), el cual logra concretarse hasta finales de la década.

El Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes fue creado en julio de 1971 mediante la Ley número 4788. A raíz de su creación se abrieron algunos espacios museísticos adscritos a este Ministerio, con objetivos diferenciados, a pesar de que ya existían proyectos pendientes y no institucionalizados desde décadas anteriores. Este fue el caso del Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, cuya génesis se dio en el año 1934 y se replantea como tal hasta el año 1974 y por supuesto, iniciativas como el Museo de Arte Costarricense, “propuesto por Max Echandi en 1892, y que inicia sus labores hasta 1978”²⁴⁹. Una vez que se creó el MAC, la DGAL pasó a formar parte de la Dirección General de Cultura del recién creado Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.

La ley de creación del Museo de Arte Costarricense fue la número 6091, y establece que: “El proyecto para su creación es introducido a la Asamblea Legislativa por el diputado Rodolfo Piza Escalante, estudiado por la Comisión de Asuntos Jurídicos durante el mes de agosto de 1977, y finalmente aprobado el 7 de octubre del mismo año”²⁵⁰. Al crearse, el MAC se instaló en un edificio que había funcionado como el antiguo aeropuerto del país conocido como “La Sabana”. El edificio, entonces y actualmente, demarca la entrada a la ciudad de San José. El museo pasó a funcionar en este espacio, según el “artículo 11 de la ley de creación del MAC, que dictó: “Transfiérase al Museo de Arte Costarricense el edificio del antiguo Aeropuerto de La Sabana, que actualmente ocupa la Dirección General de Deportes...”²⁵¹.

²⁴⁹ María del Pilar Uribe Herrero. “Museos y estado: el caso costarricense”, *Revista Latina de Comunicación Social* 5, núm. 49 (2002).

²⁵⁰ Cuevas M., *El punto sobre la i...*, 131.

²⁵¹ “Ley de Creación del Museo de Arte Costarricense, Ley Núm. 6091, Art. 11”, <http://www.pgrweb.go.cr/scji>. (Consultado el 12 mayo 2017).

Con el antecedente de la DGAL, el nuevo museo trabajó enfáticamente por promover el estímulo de un coleccionismo estatal como estilo de mecenazgo, para la promoción del arte local. A nivel urbano, paralelo a la creación del MAC, proliferaron espacios privados de coleccionismo, así como de exposición.

Tanto mediante la DGAL y luego el MAC, el Estado costarricense fue instrumental en el desarrollo de la cultura, en términos tanto económicos y políticos: al estimular el desarrollo de un mercado del arte en el país, y así como en socializar una serie de valores asociados a “lo nacional”. Gracias al trabajo que previamente había hecho la Dirección General de Artes y Letras del país, estos procesos ya se estaban desarrollando de manera incipiente, décadas antes de canalizarse este trabajo a través del museo. Esto se logró con especial fuerza en la década de 1970, gracias a concursos como el Certamen de Paisaje Rural y los Salones Nacionales, los cuales se retoman en 1972 y continuaron hasta 1993. Los Salones, por ejemplo, “se plantearon como una manera de retomar las Exposiciones de Artes Plásticas del decenio de 1930. También, marcaron el debilitamiento del arte abstracto, y el inicio de la neofiguración”²⁵².

En relación con su personal, el MAC ha tenido más de una decena de directores durante su historia de cuarenta años. La persona a cargo del Ministerio de Cultura es quien designa la dirección de esta institución. De alguna manera esto plantea una dificultad en términos de continuidad, ya que cada director tiene no más de cuatro años para trabajar, en el mejor de los casos, mientras que su proyecto fácilmente puede ser desintegrado o modificado por la siguiente administración, o por la intervención de su jerarquía inmediata.

El MAC posee la figura de curador(a) para su funcionamiento, además de personal de museografía. En Costa Rica, la Escuela de Artes Plásticas de la

²⁵² Laura Raabe “La década de 1970: Hacia la articulación de una historia del arte costarricense”. en ed. María José Monge Picado, *Congreso sobre creación artística en la década de 1970* (San José, Costa Rica, 2019), 77.

Universidad de Costa Rica ha contado con una carrera de historia del arte desde la década de los setenta. Según Ivannia Sofía Soto Monge, el primer plan de estudios:

...contemplaba, únicamente, cuatro cursos dedicados a la Historia del Arte. Mientras que, el resto de la estructura curricular veló, principalmente, por la implementación de una enseñanza donde primaba la visión de las artes plásticas occidentales de la pintura, escultura y grabado...No había posibilidad de profundizar en temas más allá de los artistas y movimientos artísticos que se enseñaban en estos cursos, lo que provocó un acceso limitado al estudio de otras áreas del conocimiento más especializadas²⁵³.

Esta nueva carrera, relativamente, permitió formar curadores y demás personal que pudiera nutrir el trabajo de espacios museísticos como el MAC. La curaduría en el MAC no existe en la ley constitutiva del museo mismo, sin embargo, sí formó parte del proyecto que se presentó en 1975 para su creación. Fue hasta 1978, tras la partida de Inés Trejos (1932) de la dirección del Museo, que la entonces nueva directora Ligia Kopper de Fischel trabajó por asentar las bases de la institución, hacia finales de los setenta, redefiniendo sus características, de acuerdo con:

los parámetros dispuestos por el Consejo Internacional de Museos (ICOM). Quizás una de las acciones de mayor relevancia para su consolidación fue recuperar la idea propuesta en 1975 en relación con el puesto del curador. El cargo y su perfil fueron asumidos por el ensayista e intelectual Luis Ferrero, cuya primera disposición fue promover la investigación, una tarea que llevó a cabo durante el año que estuvo como curador²⁵⁴.

La llegada de estos nuevos profesionales en el campo de la historia del arte, con perfiles profesionales formados en el manejo de los diversos aspectos vinculados a la gestión de exposiciones y museos, ha sido sin duda beneficiosa para la capacidad de trabajo de la institución misma.

²⁵³ Ivannia Sofía Soto Monge. "El modelo pedagógico de la Carrera de Historia del Arte en la Universidad de Costa Rica (1970-2017): un estudio de caso". *ESCENA. Revista de las artes* 79, núm. 1 (2019): 228

²⁵⁴ Sáenz S., *El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica...*, 106.

Según Gabriela Sáenz Shelby²⁵⁵, se puede suponer que el escritor e intelectual Luis Ferrero (1930-2005) fue el primer curador que tuvo ese nombre y esas características, según el Servicio Civil de Costa Rica. Este museo ha contado con importantes figuras encargadas de la curaduría, entre ellas: la artista Virginia Vargas (1955), el artista Luis Chacón (1953), el historiador del arte Efraín Hernández, la historiadora del arte Ileana Alvarado, el artista José Miguel Rojas (1959), la historiadora del arte Eugenia Zavaleta, entre otros. María José Chavarría asumió el puesto en el 2019 (luego de haber estado más de cinco años a la cabeza de la curaduría del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo).

En relación con la colección de obras artísticas del Museo de Arte Costarricense, la institución posee alrededor de seis mil piezas de varios formatos: escultura, fotografía, pintura, dibujo, grabado, entre otros. Su colección está conformada por artistas no solamente nacionales, sino que también cuenta con algunos nombres internacionales. Esta colección creció al heredar el MAC un corpus de objetos artísticos que habían amasado otras instituciones, como la DGAL. Sin embargo, ese corpus de obras era escaso, por lo que para las primeras exposiciones que realizó el museo debieron solicitarse prestadas piezas de colecciones privadas. Esto evidenció que para el MAC, la “necesidad de adquirir obras propias para la colección parecía un tema prioritario”²⁵⁶.

Como el MAC fue creado a finales de los años setenta, fue realmente hacia la siguiente década que la labor de trabajo en la colección se detonó. Fue principalmente en los años ochenta, que se recibieron donaciones de artistas internacionales, la cuales pasaron a formar parte de la colección. Estas piezas representan, según Esteban Calvo, un 8% del acervo de la institución. Para Calvo: “la gran mayoría de las obras de la colección del MAC son piezas producidas principalmente entre las décadas de 1880-90 a las de 1970-80, con una fuerte

²⁵⁵ Gabriela Sáenz Shelby (historiadora del arte costarricense), en discusión con la autora, julio 2017.

²⁵⁶ Sáenz S., *El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica*, 106.

representación de obras de la primera mitad del siglo XX”²⁵⁷. A partir de la década de los ochenta, el museo también hizo un fuerte movimiento de adquisición de trabajos de artistas nacionales, incluso de artistas jóvenes cuya trayectoria era reciente en esta época. De esta manera el MAC “pasó de tener 202 objetos a más de 890, en solo once años”²⁵⁸.

Hacia mediados de la década de los noventa, el Museo de Arte Costarricense estaba comprometido con la adquisición de artistas centrales para el canon del arte nacional, particularmente aquellas generaciones asociadas al arte de la década de los años treinta y de la mitad del siglo XX.

Por otro lado, la creación del nuevo Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) en 1994, hizo que, de alguna manera, el MAC delegara en esa institución la responsabilidad de adquirir y trabajar con el arte contemporáneo, aunque bien, “este accionar no se debió a una decisión meditada, sino que fue la respuesta ante la incapacidad de la institución de actualizarse con respecto a la tecnología que demandan los nuevos lenguajes del arte contemporáneo”²⁵⁹.

1.3 Reflexiones finales

El objetivo del presente apartado, ha sido reconstruir los contextos socio-políticos en que se crearon las Direcciones Generales y los museos de arte moderno de Guatemala y Costa Rica, entre 1950 y 1996. El interés es poder determinar qué actores, situaciones locales y procesos institucionales influyeron en la configuración de estos espacios y el arte que coleccionan.

²⁵⁷ Esteban Calvo y Johann Arroyo. “La colección del Museo de Arte Costarricense, treinta años después...”, *Actas del I Congreso Nacional de Museos de Costa Rica*. San José, Costa Rica, (2006): 2-3.

²⁵⁸ Sáenz S., *El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica...*, 202

²⁵⁹ Sáenz S., *El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica...*, 212.

En resumidas cuentas, en el rastreo de estos proyectos culturales ha sido fundamental la pujanza del gremio artístico tanto en Costa Rica como en Guatemala. En ambos países, estas instancias culturales fueron proyectos liderados por las y los artistas locales, y fueron acogidos y validados por la institucionalidad estatal. Ha sido mediante una conjunción de fuerzas entre las esferas políticas y el gremio cultural, que se conquistaron estos espacios de promoción de las artes nacionales. Estos procesos institucionales fueron, en esencia, motivados primero por la necesidad de reafirmación de “lo nacional” a través de la cultura y, por otra parte, por la exigencia de establecer vínculos internacionales, tanto a nivel económico como a nivel cultural. Es decir, las artes de la segunda mitad del siglo XX, se convirtieron en un medio más, mediante el cual se aseguraba la inserción económica y cultural de las naciones centroamericanas a nivel internacional.

A su vez, las y los artistas participaron entusiastamente de este proceso, por su propia necesidad de intervenir en un intercambio de saberes, y asegurar la exposición de sus trabajos a nivel internacional. Estos circuitos internacionales del arte fueron cruciales, pues generaron estímulos adicionales a nivel local, para concretar el establecimiento de instituciones enfocadas en la profesionalización del gremio artístico como la DGAL y la DGBA.

En términos comparativos, como antecedentes de los museos de arte nacionales, las Direcciones Generales, tanto en Guatemala como en Costa Rica, se encargaron de estimular el trabajo artístico, sin embargo, subordinadas a los Ministerios de Educación en cada país, por lo que en gran medida este impulso se dio desde una perspectiva pedagógica. Por esta razón, se puso mucho énfasis en actividades de formación estética con jóvenes, estudiantes de escuela y estudiantes universitarios y con la niñez, entre otros. Esto cambió para ambos países hasta finales de los años setenta en Costa Rica y a mediados de los ochenta en Guatemala, con la existencia de nuevos Ministerios de Cultura que ya tenían las herramientas para acoger críticamente el trabajo con las y los artistas.

Lo anterior, se relaciona con la manera en que los Estados abordaron el rol de la cultura en sus países, y cómo esta relación fue cambiando. El hecho de que las Direcciones Generales fueron creadas adscritas a los Ministerios de Educación es un interesante indicador de que, para las primeras décadas del siglo XX, la cultura fue vista como un ingrediente más de los procesos educativos abocados a cultivar integralmente a las y los ciudadanos. La cultura era, por tanto, un tema meramente recreativo, un instrumento de aprendizaje asociado a la pedagogía. Fue hasta los setenta y ochenta, que se superó la visión meramente pedagógica que se tenía de la cultura y el arte, y se les asignó un andamiaje técnico e institucional para promover la actividad cultural en el país.

A medida que se comenzó a complejizar el concepto de la cultura como un campo autónomo de actividad humana y como un espacio de pugna ideológica en las políticas culturales de la segunda mitad del siglo XX, es que se crean espacios delimitados para que ésta se desarrolle como una dependencia más del Estado. Este proceso de independización del ámbito de la Educación, tuvo que ver también con la consolidación de los mercados de arte, en especial en Latinoamérica en la década de los años sesenta. Es decir, de alguna manera, y en algunos casos, el arte se volvió una economía rentable, en la cual valía la pena invertir. A raíz de este contexto, se crearon los Ministerios de Cultura y dentro de estos, los museos, propiamente.

En términos de las situaciones locales que marcaron la creación de estos espacios museísticos y sus antecedentes, una similitud entre de ambos contextos es que en los dos países parece que hubo dos etapas o momentos de pujanza cultural, las cuales permitieron cimentar los precedentes estructurales, para lo que llegaron a ser los respectivos museos de arte moderno nacional. En esta primera etapa, entre las décadas de los años cuarenta y cincuenta, ambos países atraviesan procesos de profundización de reformas sociales y legislación en torno a garantías básicas para grandes contingentes de la población, llevadas a cabo por administraciones reformistas en Guatemala y por tendencias socialdemócratas, en

el caso costarricense.

En Costa Rica, esto coincidió en especial con las administraciones de Rafael Calderón Guardia (1900-1970) y Teodoro Picado (1900-1960) ambos entre 1940 y 1948, así como más adelante con las administraciones de José Figueres Ferrer (1906-1990), entre 1949, 1953–1958 y 1970–1974. En el caso guatemalteco, se dio con las dirigencias de Juan José Arévalo (1904-1990) y Jacobo Arbenz (1913-1971) ambos entre 1944-1954. Estos proyectos de reforma en ambos contextos generaron altos niveles de oposición entre las élites conservadoras oligárquicas y herederas del modelo liberal. Sin embargo, permitieron la oxigenación de los tejidos sociales, en especial del gremio artístico, al facilitar becas, promover un fortalecimiento de la educación universitaria gratuita y en ella las artes plásticas. Las transformaciones incluyeron múltiples vías y ayudas para la formación de una generación de artistas que fue clave en la consolidación de los museos de arte moderno. Además, en esta primera etapa se crearon las Direcciones Generales.

Con estos cambios y estas decididas políticas culturales para la promoción del arte, los grupos sociales vinculados al mundo del arte local se renovaron, capacitaron y dinamizaron. Si bien estos procesos fueron reprimidos o sufrieron contratiempos en ambos países, fueron en gran medida las y los artistas quienes se beneficiaron de esa primera etapa. Ellas y ellos, les dieron continuidad a estos proyectos y al proceso de renovación cultural, a partir de la década de los sesenta y en adelante, con la conquista de los Museos de Arte Moderno nacionales.

Posteriormente, después de esta primera fase, un segundo momento de impulso cultural emerge entre el final de los setenta y hacia los noventa, en ambos países. En Costa Rica, el Museo de Arte Costarricense fue finalmente materializado, después de la Guerra Civil de 1948, y luego de que las élites triunfadoras neutralizaran a la oposición política (los Calderonistas y los comunistas mayoritariamente) a lo largo de dos décadas. En Guatemala, se había logrado crear el Museo de Arte Moderno disolviendo la figura del anterior Museo Nacional de Historia y Bellas Artes, al separar las colecciones, respectivamente. Como vimos, si bien la prensa celebró este hecho en 1970, el cambio de nombre del museo y su

existencia no se legalizó hasta los ochenta, cuando Guatemala logró retornar a una “democracia electoral”. No fue sino hasta después de los acuerdos de paz en los años noventa, que se pudo retomar el proceso reformador del país, el cual se había truncado hacia la década de los setenta, luego de que en los años cincuenta las élites militares:

condujeron la etapa autoritaria del Estado desarrollista, que sólo concluyó en 1985 (después de 30 años) con el advenimiento de la democracia electoral. Este grupo encabezó el cambio de régimen, con poco éxito para establecer el nuevo Estado con la estabilidad requerida²⁶⁰.

En relación con la importancia de las Direcciones Generales en ambos países, su relevancia no radica únicamente en que durante su funcionamiento, entre la década de los cincuenta, sesenta y aún setenta, ambas instancias hayan sido el principal agente productor y estimulador de las artes y las exhibiciones, sino que, a través de los certámenes y actividades de las que participaron o bien que organizaron, comenzaron a hacer crecer las colecciones de arte que fueron heredadas más tarde por los museos de arte moderno. Sin embargo, existe una clara distinción en la labor que realizaron, puesto que no operaron con una política de colección clara, más que recopilar obras representativas de artistas locales.

Ambas Direcciones Generales se ocuparon, en general, de representar al gremio artístico a nivel local, pero a nivel internacional eran capaces de canalizar las solicitudes de entes internacionales que deseaban establecer un contacto con las y los artistas de Centroamérica. En este sentido, como se verá en el siguiente capítulo, fueron las Direcciones Generales las protagonistas del tránsito de artistas de Centroamérica por todo el mundo, de la mano con la Organización de Estados Centroamericanos. Las Direcciones, en este sentido, tuvieron un rol importante al seleccionar y filtrar la participación de las y los artistas a nivel internacional. Es en

²⁶⁰ Isabel Aguilar Umaña et al., “Guatemala: hacia un estado para el desarrollo humano” *Informe nacional de desarrollo humano 2009 - 2010* (Guatemala: PNUD, 2010), 36.

este aspecto que se entiende mejor de qué manera fungieron como antecedentes a los museos de arte moderno, que nacen a finales del siglo XX en estos países.

En sus ediciones semestrales, el *Boletín de Artes Visuales*, publicación de la Organización de Estados Americanos, dio cuenta de esta labor de contacto transnacional que ejecutó la DGBA. Por ejemplo, en enero de 1954 el *Boletín*²⁶¹ reportó los esfuerzos realizados por la DGBA para acoger una exposición de los artistas panameños Julio Zacharisson y Gilberto Maldonado, quienes habían expuesto con anterioridad en la Junta Nacional de Turismo de El Salvador.

Este caso citado, permite dimensionar el tipo de redes internacionales que establecieron y fortalecieron las Direcciones Generales, para el estímulo a los artistas locales. Aunque quizás, la alianza más importante a nivel transnacional fue la establecida entre las Direcciones Generales y la Organización de Estados Americanos, específicamente con la Dirección de Artes Visuales, al mando de José Gómez Sicre.

En términos de la asesoría en temas de artes plásticas, las Direcciones Generales, tanto la costarricense como la guatemalteca, se encargaron de asesorar tanto a instituciones locales como internacionales sobre cuáles obras y de qué artistas les convenía adquirir, promover o mostrar.

A nivel local, tanto en Costa Rica como en Guatemala, las Direcciones Generales hicieron esfuerzos por coordinar exposiciones con instituciones locales, esto lo hicieron, más frecuentemente, con espacios vinculados a la enseñanza del arte, como la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y también con los institutos de Turismo, que reiteradamente estimularon la promoción del país a través del arte y las artesanías.

Por otra parte, después de este recorrido por la historia del Museo Carlos

²⁶¹ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 17. núm. I Semestre. (1957): 48.

Mérida y el Museo de Arte Costarricense, y sus antecedentes, se pueden establecer algunas comparaciones en términos históricos, simbólicos e institucionales, para determinar qué actores, situaciones locales y procesos institucionales influyeron en la configuración estética del patrimonio artístico en estos dos países.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, Centroamérica fue testigo de un boom demográfico, a pesar de la llegada de la píldora anticonceptiva; una aceleración en la modernización tecnológica y el crecimiento urbanístico. El papel que desempeñó el arte en estos procesos de modernización fue, no solo el de ser medio de expresión socio-cultural, sino también como mercancía, en relación con la consolidación al mercado del arte del siglo XX. A su vez, en ambos casos los museos de arte moderno, en Costa Rica y Guatemala, reflejan, en términos socio-culturales, una perenne búsqueda de “signos comunes de identificación, los que paulatinamente fueron transferidos al ámbito nacional de lo público”²⁶², a través de dichas instituciones y el arte que coleccionaron, validaron y difundieron.

En términos institucionales, ambos museos poseen limitantes en varios aspectos: en términos presupuestarios, de estructura orgánica y, finalmente, en términos normativos. Lo anterior, ante la ausencia de políticas de colección claras para cada país. En ambas instituciones, quien designa al director del museo es directamente el partido de turno que llega a la presidencia, en conjunto con la dirección del Ministerio de Cultura. Esto, para empezar, sugiere una importante vulnerabilidad en el nombramiento del encargado(a) de dirigir estos museos. Además, genera un rango de gestión limitado en términos de toma de decisiones, puesto que cualquier narrativa curatorial o proyecto de administración que quiera proponer la institución, puede ser vetada por las autoridades jerárquicas del gobierno. En ninguno de los dos casos estudiados se encontraron excepciones a esta regla. La legislación con la que se crearon estos museos permite la intromisión directa de los respectivos poderes políticos de los países, así como las autoridades culturales de cada contexto.

²⁶² Sáenz S., *El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica...*, 97.

Con relación a la dirigencia de ambas instituciones, nos encontramos ante un panorama de extremos: por un lado, en Costa Rica el MAC tiende a cambiar sus jefaturas cada cuatro años después del cambio de gobierno, lo cual genera dificultades en términos de continuidad; mientras que en Guatemala, las direcciones del Museo Carlos Mérida pueden durar décadas, atrofiando la capacidad de fiscalización y diversidad de voces involucradas en la construcción de discursos sobre el arte.

Sobre la dirección en ambos museos, se podría suponer que ante una rotación de directores y directoras menor, la situación del MUNAM podría ser más estable en Guatemala que en Costa Rica. No obstante, el hecho de que las dirigencias en el Museo Carlos Mérida tienden a durar décadas, es un factor que tampoco facilita la gestión de la institución. Las direcciones extendidas en este museo también corren el riesgo de excluir una renovación generacional y discursiva de las visiones del arte guatemalteco. Aunque, como analizamos más adelante, la problemática del MUNAM es más profunda que la frecuencia con la que cambia la dirección del museo.

En términos de la estructura orgánica, ambas instituciones fueron creadas sin tomar en cuenta los requerimientos de personal precisos para que los museos funcionaran correctamente. Quizás, la problemática más importante tiene que ver con la figura del curador(a). La figura del curador es un tema delicado en ambos países, y supone otra limitante en el trabajo de colección y difusión que han realizado ambos museos. Si bien, Costa Rica ha contado con curadores(as) en la institución, lo cierto es que tanto en Guatemala como Costa Rica, hasta recientemente existió poca disponibilidad y formación de técnicos en estos campos: historiadores del arte, museógrafos, gestores culturales, diseñadores de espacio, entre otros. Recientemente, ya iniciado el siglo XXI es que se han comenzado a graduar especialistas en estos ámbitos, que han empezado a incursionar en temas asociados a los espacios museísticos, lo que explica por qué a estas instituciones

les ha tomado varias décadas conseguir los perfiles adecuados para el funcionamiento correcto de sus museos. En definitiva, tomando en consideración este aspecto, para finales del siglo XX, el MAC, en comparación con el MUNAM en Guatemala, poseía muchas más herramientas de trabajo que su par guatemalteco.

Otro elemento que tienen en común estos museos, en términos institucionales, es que no ninguno cuenta con políticas y normativas de colección. Es decir, no existen procedimientos claros establecidos, mediante los cuales escoger qué obra se compra o se acepta, si se trata de una donación. El criterio radica en la decisión de una Junta Administrativa, cuyos participantes son designados por quien administra el museo. En ambos casos, parece ser que ha primado la opinión del director(a) de turno, lo que a su vez refleja un gusto y una preferencia específica personal a la hora de incorporar obras a la colección. En el capítulo tres de esta investigación se indaga más profundamente esta situación.

A pesar de que ambos museos fueron creados con objetivos ambiciosos: es decir, custodiar, difundir y preservar el arte moderno de cada país, trabajan diariamente sin políticas y normativas claras, por lo que difícilmente estas metas se pueden cumplir a cabalidad. A pesar de esta situación, en el caso del MAC, cuenta con una colección conformada por artistas, no solamente nacionales sino que en ella figuran también algunos nombres internacionales, en especial de Latinoamérica, a diferencia de su par guatemalteca, donde este no es el caso.

En términos históricos, una similitud que resulta de la comparación entre los procesos de consolidación de ambos museos, es el esfuerzo que se evidencia en las fuentes oficiales por vincular la creación de estas instituciones con los Estados liberales de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Tanto el Museo Carlos Mérida, como el Museo de Arte Costarricense, citan y remontan sus orígenes a gobiernos liberales impulsores del advenimiento de una modernidad elitista y europeizante, hacia finales del siglo XIX. Empero, al revisar la historia de las instituciones, no es posible justificar o afirmar que estos entes existen como tales desde principios del siglo XX, o siquiera a mediados de este.

En Costa Rica, los primeros esfuerzos por la consolidación de un ente gestor de arte nacional se intentan ubicar hacia 1888, con la creación del Museo Nacional y la Escuela de Bellas Artes, un año antes. En Guatemala, se ubican los antecedentes del Museo de Arte Moderno, en la época de oro de los gobiernos oligárquicos de las primeras décadas del siglo XX. Un rastreo de la historia de estos espacios devela que realmente en ambos países no se puede hablar de Museos de Arte Moderno como tales, funcionando con un espacio físico delimitado, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. En ambos países no será hasta los años setenta que se logra consolidar cada museo como custodio del patrimonio plástico, después de procesos cruentos y conflictivos en ambas sociedades, específicamente entre 1970 y 1978.

Parece ser que esto tiene que ver con un intento oficial de los museos, por inscribir a cada país en la consolidación de la modernidad a los albores del siglo XIX, para que se validen en estos procesos los espacios culturales que acompañan las políticas estatales. Esto se realiza tardíamente, entrado el siglo XX y parece relacionarse con un intento oficial por vincular a las instituciones que se crean en la segunda mitad del siglo XX con el desarrollo de la consolidación de los Estados nación, a finales del siglo anterior.

Por otra parte, algunas otras limitantes que comparten ambos museos tienen que ver con la labor que realizan de recopilación de patrimonio cultural. Para ambos este es el “talón de Aquiles” de su gestión. Será difícil resolver esta situación, ya que en las respectivas leyes de creación de ambos museos no se explicita de qué manera, con qué recursos y mediante qué procedimientos cada institución debe adquirir obras. En relación con este tema, al ser el gobierno de turno el que designa los puestos de dirección de las instituciones y quién tiene la facultad de vetar e interferir en el funcionamiento de los museos, los criterios de adquisición o recepción de obras son muy difusos y quedan abiertos a disposiciones personales o del conjunto de personas que están en los puestos de toma de decisión en la institución.

Debido a esto, se podría pensar que los discursos que proponen estos museos a través de sus colecciones reflejan mayoritariamente, la visión de mundo

de las élites que han gobernado en ambos países desde finales del siglo XX. Sin embargo, como se aborda en el capítulo tres de la presente investigación, se constata que esto no es así. Sino que las y los artistas presentes en estas colecciones también tuvieron, de alguna manera, injerencia, al aportar narrativas diversas a estas colecciones, mediante donaciones de obras significativas para los museos.

Otro elemento interesante en la vida de cada museo es su ubicación geográfica. Ambas instituciones fueron instaladas en lugares estratégicos de la capital de cada país. Esto es consistente con el rol que han tenido los museos en las ciudades desde hace más de dos siglos. Por ejemplo, estos espacios museísticos ya ocupaban un lugar fundamental hacia el siglo XVIII, en la construcción de las ciudades. Esto lo ha analizado profundamente el filósofo francés Jacques Rancière.

Dicho autor ha llamado a este proceso como el “régimen estético del arte”²⁶³, mediante el cual surgen las masas como sujetos políticos, por lo que se instauran espacios culturales, tales como los museos, como dispositivos sociales que introducen a estas sociedades a la modernidad. Para el siglo XX y los casos de estudio, este proceso se inscribe en lo que Ricardo Roque Baldovinos ha llamado la “modernización autoritaria”, al referirse a lo que ocurre en El Salvador. Esta situación descrita por Baldovinos, bien aplica a los contextos de Costa Rica y Guatemala. Para Roque B. los procesos de urbanidad en Centroamérica hacia los años sesenta se desarrollaron calculadamente para que, mediante el ordenamiento espacial y el arte, se construyera una cohesión social de modernización y un sentimiento de prosperidad económica. Afirma Baldovinos:

...el Estado realiza inversiones importantes para modificar el espacio urbano y encarnar allí su visión optimista sobre el futuro. Se construyen proyectos habitacionales destinados principalmente a la creciente clase media de las principales ciudades... Los resultados de esas apuestas son tangibles, hay un

²⁶³ Jacques Rancière, *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte* (Ediciones Manantial, 2013).

crecimiento económico sostenido, un aumento visible en número y prosperidad de las clases medias. A la sombra de estos logros, sin embargo, persisten grandes problemas sin resolver. En primer lugar, la violenta exclusión de los beneficios de la modernización de importantes sectores de la población, especialmente del sector campesino²⁶⁴.

La ubicación que se escoge para los museos de Guatemala y Costa Rica también operó bajo esta lógica, como espacios en los cuales ciudadanos y ciudadanas podían vivir experiencias colectivas, así como exponerse a narrativas homogeneizantes sobre el fenómeno de la nación. Su posición en la ciudad fue fundamental, como reflejo de una noción de “desarrollo” y “progreso” cultural y material.

En el caso de Guatemala, las administraciones de Arévalo y Arbenz habían colocado al antecedente del MUNAM en el Centro Cívico de la ciudad de Guatemala, rodeado por otros edificios oficiales del Estado, hasta que finalmente en los setenta el museo pasa a estar en el Salón 6 de la Finca la Aurora. Recordemos que dicho salón fue el antiguo espacio de baile del exdictador Jorge Ubico, por lo que las connotaciones espaciales y simbólicas de que el arte moderno de este país fuera desplegado y mostrado en los antiguos espacios de danza para la alcurnia guatemalteca es, en palabras de Baldovinos, una situación histórica verdaderamente “esquizofrénica”.

En el caso costarricense la historia es similar. A pesar de que el Museo de Arte Costarricense no es reubicado tantas veces como lo es su homólogo guatemalteco, la dotación de un edificio para el MAC sufre un atraso, porque al crearse la ley constituyente del museo no se le asigna un lugar donde funcionar, ni se aprueba un presupuesto para construirle una infraestructura. Por eso, se decide ubicarlo en el antiguo aeropuerto del país, el cual se encontraba en el extremo Oeste de la capital de Costa Rica. Esta ubicación es interesante y sugerente en el

²⁶⁴ Ricardo Roque Baldovinos, “Comunidades estéticas y colectivos artísticos de vanguardia en El Salvador (1960-1980)”, *Identidades. Revista de ciencias sociales y humanidades UCA* 4, núm. 7 (2013): 114-115.

ordenamiento de la ciudad, ya que justo en frente del nuevo museo, desembocaba la nueva Avenida Central de San José, que contaba con alrededor de 15 cuadras de extensión. Si se traza una línea recta entre el extremo Oeste y el extremo Este de la capital costarricense, el punto más lejano al Oeste es el Museo de Arte Costarricense, mientras que en el punto opuesto al Este, se encuentran los edificios que componen la Asamblea Legislativa de Costa Rica. En este diseño de ciudad urbana, hacia los años setenta, el museo estaría en el corazón de la nueva urbe como un elemento funcional más del Estado reformista, pero además funcionaría como un límite urbano al centro cívico de la capital costarricense.



Fig. 6. La fachada del Museo de Arte Costarricense (2018), rodeado por el parque metropolitano La Sabana. Fuente: Sofía Vindas Solano, 2018.

En general, lo que revela la historia, tanto del Museo Carlos Mérida como del Museo de Arte Costarricense, es una intrínseca pugna en las sociedades centroamericanas por los espacios culturales y por el control de la capacidad metafórica de los museos. En la transformación de las estructuras institucionales como estos museos, hubo momentos profundos de cambios y sismos culturales; a lo largo de todos estos procesos, la cultura, el arte y los espacios que resguardan este patrimonio han sido centrales.

A la luz de esta idea, no parece extraño, por tanto, que se hayan tardado

décadas de ensayos y errores para lograr levantar museos de arte moderno en nuestros países. En este amplio lapso, en la segunda mitad del siglo XX, fue necesario elevar una idea, revisarla y reconstruirla, mientras cambiaban las nociones de la cultura que se consideró que debía incentivarse y coleccionarse. Dicho en términos simples, las décadas entre 1960 y 1990, evidencian procesos en los que en nuestras sociedades se gestaba una noción de lo que debían ser los museos y el arte que en ellos debía alojarse. En los siguientes capítulos analizaremos, por una parte, qué rol jugaron organismos internacionales como la OEA en este proceso y, por otra, qué posturas discursivas plantearon las y los artistas en relación con el arte moderno y de qué manera los museos de estos países han podido preservar este arte en sus acervos.

Capítulo 2

Hacer exportable a Centroamérica: El rol de la OEA en la promoción de la modernidad artística de Guatemala y Costa Rica, entre 1950-1996

Presentación

En el capítulo anterior, se reconstruyeron los procesos y situaciones locales que influyeron en la consolidación de los museos de arte moderno en Guatemala y Costa Rica, así como sus antecedentes: la Dirección General de Bellas Artes en el primero y la Dirección General de Artes y Letras, en el caso costarricense. De forma paralela a la creación de estos espacios estatales, se suscitaron una serie de flujos artísticos transnacionales, en los que participaron artistas centroamericanos. Las instancias locales fueron entidades mediadoras y puntos de conexión entre ambos países y la movilización cultural internacional que sucedió durante esta época.

De manera simultánea al trabajo que realizaron los artistas y las instituciones locales en Centroamérica, la Organización de Estados Americanos (OEA) desempeñó un papel estelar en el apoyo del arte latinoamericano, como parte de este intercambio internacional. Dentro del conjunto de creadores de la región, se apoyó el trabajo de una serie de exponentes del arte centroamericano. El patrocinio de la OEA no consistió solo en el acompañamiento dado a algunos artistas, sino que abarcó la divulgación de las actividades en las que participaron los centroamericanos, mediante las publicaciones del organismo. De esta forma, las fuentes de la OEA funcionaron como una vitrina para promocionar el trabajo de artistas de la región, gracias a la labor del Departamento de Artes Visuales (DAV) de esta institución, durante la segunda mitad del siglo XX. En las décadas de estudio, dicho departamento fue liderado por el crítico y gestor cultural José Gómez Sicre (1916-1991), quien estuvo a la cabeza de esta sección hasta la década de los ochenta.

El presente capítulo caracteriza la manera como el Departamento de Artes Visuales de la OEA promovió tanto a artistas de Guatemala como de Costa Rica, por medio de sus publicaciones, así como mediante exposiciones en espacios vinculados al arte moderno internacional, para determinar la forma en que esta actividad influyó en la configuración estética del patrimonio artístico de ambos países, entre 1950 y 1996.

Para dar respuesta a este objetivo se examinaron diversos proyectos liderados por la OEA. Primeramente se analizaron las dos publicaciones periódicas más relevantes de la institución sobre el acontecer artístico latinoamericano: la *Revista Américas* y el *Boletín Artes Visuales*; por otra parte, se estudió un proyecto cultural muy particular para la formación de las artes visuales en la región centroamericana que consistió en un taller práctico de grabado, conocido como CREAGRAF y que funcionó entre 1970 y 1990. Al revisar estas tres propuestas fue posible dimensionar de qué manera la DAV tuvo injerencia en la región y dinamizó las redes de artistas y espacios expositivos de estos países centroamericanos. Además de estas fuentes primarias, se revisó la prensa de Guatemala y Costa Rica, para triangular la información e intentar solventar cualquier vacío.

A nivel metodológico, a partir de las fuentes, se levantó una base de datos sobre todas las actividades reportadas en las cuales se mencionará la participación de un artista de Guatemala y Costa Rica. De esta información se extrajeron los siguientes datos: artistas que se señalan en los eventos; tipo de arte promovido (si hay información sobre formatos o lenguajes artísticos); espacios privados o públicos donde se realizaron las exposiciones y, finalmente, en qué países y ciudades se movilizaron las personas participantes.

Si bien las fuentes de la OEA son muy completas para reconstruir el movimiento de quienes participaron de este circuito artístico y cultural de la época, existen otros vacíos importantes en las fuentes, pues se detectó ausencia de información sobre las planillas de personas colaboradoras en las exposiciones. Por

ejemplo, en algunos casos no se detallan todos los nombres de las personas concurrentes al evento, lo que puede generar un sesgo a la hora de intentar mapear las frecuencias de intervención de las y los artistas en las muestras. Otro elemento faltante en las fuentes es que, en una gran mayoría de casos, se omitió una descripción de las técnicas y lenguajes artísticos mostrados en las actividades. Para subsanar estos obstáculos se contrastaron catálogos de exhibiciones y prensa de la época, como ya se mencionó, además, se cotejó esta información con bibliografía secundaria sobre el tema. Adicionalmente, el capítulo tres de esta investigación también realiza un esfuerzo en este sentido. Dado lo anterior, se intentan reconstruir las posturas presentes en el arte que se movilizó en la época, a partir de las colecciones de los museos de Guatemala y Costa Rica.

Asimismo, se realizaron entrevistas a protagonistas y expertos del tema, tanto en Costa Rica como en Guatemala, y a funcionarios de la OEA, para contrastar sus vivencias con los vestigios documentales encontrados. En Guatemala se entrevistó a dos artistas: Luis Díaz (1939) y Rodolfo Abularach (1933-2020), así como a figuras cercanas al gremio artístico en dicha época como Rudy Cotton, actual director del Museo de Arte Moderno Carlos Mérida, Julia Vela exdirectora de la Dirección General de Bellas Artes, Guillermo Monsanto, co-director de la Galería El Attico, y a la historiadora del arte Silvia Herrera Ubico. Para el caso costarricense, se contó con una mayor disponibilidad de bibliografía sobre estos temas, sin embargo, también se entrevistó a los artistas Lola Fernández (1926) y Carlos Poveda (1940). De igual manera, se conversó con Adriana Ospina, curadora del Museo de las Américas de la OEA, para conocer su opinión sobre la colección de este museo y la relación de la OEA y Gómez Sicre con Centroamérica.

Si bien el capítulo comprende el periodo entre 1950 y 1996, el apogeo de la actividad por medio de la cual se estimuló la promoción del arte centroamericano se dio, sobre todo, entre 1950 y finales de la década de los setenta. Para las décadas de los ochenta y noventa hay un claro descenso en este movimiento, que coincidió con la salida de Gómez Sicre de la DAV. Además de esto, la investigación se ha

llevado hasta los años noventa, de manera que sea posible rastrear estos cambios en la operación del organismo (entre lo promovido por la gestión de Gómez Sicre y posteriormente), así como determinar por qué las colecciones de los museos se consolidaron después de que estos se establecieron, lo que aconteció hacia los años setenta y principios de los ochenta.

El siguiente capítulo está organizado en dos apartados. Primeramente, se analiza el contexto en el que la OEA operó para promocionar la actividad y el flujo cultural de artistas de Guatemala y Costa Rica. Se considera la situación de posguerra y de la Guerra Fría en especial, y se caracteriza el trabajo de José Gómez Sicre para entender la manera en que este personaje se vinculó a una red de trabajo que comprendió instancias públicas y privadas en la región. Seguidamente, se ahonda en las fuentes utilizadas para el presente estudio, para entender sus particularidades y, posteriormente, se caracteriza el tipo de actividad cultural registrada en estas fuentes, por medio de las cuales se puede rastrear la movilización de artistas de Guatemala y de Costa Rica a nivel internacional. A partir de estos datos, se investiga qué actores circularon, en qué espacios físicos y geográficos y mediante qué proyectos.

2.1 Centroamérica y la diplomacia cultural: La OEA y el arte moderno centroamericano.

A un nivel macro durante la segunda mitad del siglo XX, la posguerra y posteriormente la Guerra Fría fueron los dos contextos que enmarcaron la actividad cultural que desarrolló la OEA, en vínculo con los diversos actores locales centroamericanos. La delicada situación política internacional durante la Guerra Fría complejizó el papel que jugó el arte en la palestra internacional.

Debido a que la OEA funcionó desde EE. UU. en una época de turbulencia cultural y política, es importante aproximarnos a un análisis de la postura tomada

por los EE. UU. en el ajedrez internacional. En la primera mitad del siglo XX, EE. UU. ejerció, por medio de una política de “la buena vecindad” (entre 1933 y 1945 durante la presidencia de Roosevelt), una serie de programas de cooperación, cuyo objetivo fue acercarse a Latinoamérica para conocerla mejor, en términos sociales y políticos, así como para asegurar alianzas en la región, las cuales facilitarían el control de la potencia en la zona. El país del norte poseía intereses estratégicos de larga data, en términos geográficos, militares y económicos en Centroamérica²⁶⁵. Por una parte, las relaciones comerciales y culturales con América Latina le garantizarían a EE. UU.: “to secure valuable primary materials given wartime restrictions on transatlantic trade”²⁶⁶. Por otro lado, la centralidad de la zona centroamericana en este tablero geopolítico se relacionó con el uso de la región como lugar donde se ensayaron diversas estrategias de control por parte de EE. UU., las cuales serían aplicadas posteriormente en otros sitios, a lo largo de esta contienda cultural, es decir: “los intercambios culturales e iniciativas informativas desplegadas por Estados Unidos en su patio trasero se convirtieron en prelude de las que más tarde, durante la Guerra Fría, se pondrían en funcionamiento en otras latitudes”²⁶⁷.

En la literatura que se ha escrito sobre el tema, se ha analizado la forma en que los fondos destinados a apoyar la cultura, como los utilizados por la OEA, tuvieron el objetivo de financiar una suerte de poder blando en Latinoamérica. El uso del arte como un instrumento de lucha cultural en nuestro continente, como es natural, estuvo intrínsecamente vinculado a la disputa anticomunista. A pesar de esto, la tensión con el anticomunismo no se remontaba, necesariamente, a la posguerra. Para Patrick Iber, “la guerra fría cultural es anterior a la guerra fría

²⁶⁵ EEUU, “militarmente tenía su núcleo en el Caribe y Centroamérica; el área de intereses e inversiones norteamericanas, si era algo más amplia, tenía también allí su centro principal”. En: Tulio Halperín Donghi, *Historia contemporánea de América latina* (Madrid, Alianza Editorial. 1998), 291.

²⁶⁶ Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War* (University of Minnesota Press, 2013), 7.

²⁶⁷ Calandra Benedetta y Marina Franco, *La guerra fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas* (Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2012), 102.

diplomática de posguerra, y tiene sus orígenes en la lucha entre el comunismo y el anticomunismo en la izquierda europea y global de las décadas previas”²⁶⁸.

Sin embargo, durante el siglo XX, América Latina fue el epicentro de dos eventos claves en la lucha anticomunista, que provocaron el intervencionismo por parte de los EE. UU. en la región: primeramente, el proceso que llevó al golpe de Estado del presidente Jacobo Arbenz (1913-1971) de Guatemala en 1954²⁶⁹ y en segunda instancia, la Revolución Cubana entre 1953 y 1959. En el caso guatemalteco, el gobierno de Arbenz y sus políticas de redistribución de la riqueza se habían convertido en una amenaza creciente para los intereses oligárquicos dentro y fuera de Guatemala. EE. UU. y las élites políticas de la región temían que la reforma agraria de Arbenz se convertiría en “una poderosa arma propagandística”²⁷⁰, que haría que se tocaran los intereses de las empresas extranjeras y las oligarquías de la región. En razón de esto, el gobierno norteamericano, mediante la CIA, “respondió por medio de una importante operación encubierta... cuya acción aisló internacionalmente al gobierno guatemalteco, financió a sectores anticomunistas y diseñó una invasión paramilitar”²⁷¹.

Por su parte, y de manera paralela, los temores estadounidenses se habían exacerbado con el desarrollo y eventual triunfo de la revolución cubana y el comunismo en Cuba. Todos estos hechos se dieron en el contexto del reforzamiento del macartismo como ideología del Estado norteamericano entre 1948 y 1962. Como tal, dicho pensamiento hacía referencia al senador Joseph McCarthy (1908-1957) y su exacerbada casa de brujas anticomunista en EE. UU.. El Macartismo afirmaba que la cultura estadounidense y el mismo gobierno norteamericano estaban infiltrados por espías comunistas que querían exterminar el capitalismo. Por

²⁶⁸ Benedetta y Franco, Óp. Cit, 119.

²⁶⁹ Para más información se puede consultar: Roberto García Ferreira y Arturo Taracena Arriola, *La guerra fría y el anticomunismo en Centroamérica* (Guatemala: FLACSO, 2017), 310.

²⁷⁰ Roberto García Ferreira, “La Revolución Guatemalteca y el legado del presidente Arbenz”, *Anuario de Estudios Centroamericanos*, vol. 38, (2012): 68.

²⁷¹ Ibídem.

esta razón, “el triunfo castrista en términos de los equilibrios geopolíticos internacionales”²⁷² desató una paranoia global, debido a lo que significó la revolución cubana para el balance de poder entre los EE. UU. y la Unión Soviética.

Con este hecho, el castrismo había puesto en evidencia la debilidad y los límites que tenía el proyecto imperial norteamericano, por el poco conocimiento que tenía la potencia del norte sobre los países de Latinoamérica. En este contexto Robert M. Wool, el director del I Festival Interamericano de las Artes, realizado en 1964, comentó:

No se puede desconocer la increíble ignorancia con respecto a América Latina que existe en Estados Unidos. Pero esto ha de cambiar; de hecho, está cambiando ya. Una de las razones que motiva este cambio es por supuesto la necesidad política: Fidel Castro nos hizo ver que era indispensable aprender algo sobre nuestros llamados vecinos del sur y prestarles alguna atención. ²⁷³

Por ende, en esta época la cultura llegó a ser una manera de subsanar este desconocimiento de la región, ante los temores de que, igual que Cuba, Centroamérica y el resto de la región se radicalizaran y siguieran el peligroso “modelo cubano”²⁷⁴. En esta lucha por neutralizar la disidencia al poderío norteamericano fue central la inversión por parte de EE. UU. en cultura (incluidas las artes) y en las ciencias, para desplegar su superioridad sobre la URSS.

El presidente norteamericano Harry Truman²⁷⁵ (1884-1972) manifestó, hacia 1950, que la asistencia material que EE. UU. repartía alrededor del mundo funcionaba para luchar contra el comunismo, sin embargo, estas estrategias

²⁷² García F., Óp. cit., 135.

²⁷³ María Clara Bernal e Ivonne Pini, “Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA”, *Nierika, Revista de Estudios de Arte* 7, núm. 13 (2018): 92.

²⁷⁴ Ivonne Pini y María Clara Bernal, “José Gómez Sicre and His Impact on the OAS’ Visual Arts Unit: For an International Latin American Art”, *Artelogie. Recherche Sur Les Arts, Le Patrimoine et La Littérature de l’Amérique Latine*, nº 15 (2020).

²⁷⁵ Roberto García Ferreira y Arturo Taracena Arriola, *La guerra fría y el anticomunismo en Centroamérica* (Guatemala: FLACSO, 2017), 315.

materiales fueron complementadas con una guerra en el terreno de las ideas, para inclinar la balanza en la lucha contra el comunismo.

¿Cómo se puso en práctica esa maquinaria ideológica y cultural en la región centroamericana? Los valores occidentales del capitalismo y la libertad se operacionalizaron como armas blandas, las cuales fueron desplegadas mediante tres estrategias²⁷⁶ de difusión: primeramente, por medio de la comunicación diaria en la prensa. Segundo, mediante la comunicación estratégica diseñada para un plazo corto de tiempo; en este sentido el arte y la cultura desempeñaron un rol importante, puesto que se establecieron vías de transmisión de valores occidentales mediante revistas culturales, historietas, cine, entre otros, y por supuesto mediante las artes visuales. Y finalmente, una dimensión de la contienda se estableció a largo plazo, a través de relaciones culturales de larga duración, por ejemplo, de organismos internacionales, entre otros. En este contexto, el arte se convirtió en una codiciada mercancía comercial, como atestado del libre mercado, así como de la libertad de pensamiento y la creatividad del capitalismo, frente al comunismo y su estilo, el socialismo soviético.

Por medio de otros programas de cooperación cultural como la United States Information Agency, institución financiada por el Departamento de Estado de EE. UU., se desplegaron operaciones culturales con intenciones algo más encubiertas, como el Congreso por la Libertad de la Cultura en América Latina, el cual fundó revistas que promovieron una fuerte crítica contra el socialismo y el comunismo. Ejemplo de ello fueron las revistas *Cuadernos* y *Mundo Nuevo* para la difusión de cultura y arte, las cuales tuvieron financiamiento directo de la CIA, en los años sesenta. Otro medio²⁷⁷ que utilizó la diplomacia norteamericana para financiar el anticomunismo durante la Guerra Fría fueron las agencias oficiales como la AID, o las fundaciones filantrópicas como las de los Ford o Rockefeller, e inclusive de la

²⁷⁶ Calandra Benedetta y Marina Franco, *La guerra fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*, (Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2012), 98.

²⁷⁷ García F. y Taracena A., *La guerra fría y el anticomunismo en Centroamérica*, 358.

mano de universidades públicas y privadas (por ejemplo, a través de las becas Fulbright). Los Ford y Rockefeller fungieron como mecenas de museos internacionales, de becas y certámenes de arte, entre otros.

El Departamento de Estado de EE. UU. puso en práctica, de esta manera, una diplomacia cultural que derivó orgánicamente de la política exterior de este país. El objetivo de estas acciones fue²⁷⁸ influenciar las ideas de las clases políticas e intelectuales. Por medio de estas vías de difusión se exportaba “algo más que paradigmas científicos y artísticos: ellos promovieron el sueño americano. La exportación de complejos sistemas de imágenes, símbolos, valores, tecnología, ciencia y arte era al mismo tiempo la exportación de una ideología”²⁷⁹.

En este sentido, la OEA, o bien la Unión Panamericana entonces, había sido creada a finales del siglo XIX para agrupar a los estados americanos bajo un mismo organismo, cuando James G. Blaine (1830-1893), el Secretario de Estado de EE. UU. en ese momento, invitó a los líderes políticos de las naciones americanas a reunirse en Washington, D.C. para la celebración de la Primera Conferencia Internacional Americana (CIA) entre 1889 y 1890. Este evento marcó el nacimiento de la principal institución del Sistema Interamericano, conocida como la Unión Panamericana (UP)²⁸⁰. Posteriormente, en 1948 la UP fue rebautizada como la Organización de Estados Americanos (OEA), y su sede se estableció en Washington D.C., EE. UU.. Después de la Segunda Guerra Mundial la sobrevivencia de la UP se aseguró como un asunto de seguridad nacional para los EE. UU., así: “Initially, the PAU appeared slated for extinction, soon to be superseded by the United Nations (UN). But thanks to the machinations of Nelson Rockefeller and several Latin American diplomats at the UN conference in San Francisco in 1945, the PAU was

²⁷⁸ *Ibíd.*

²⁷⁹ García F. y Taracena A., *Óp. Cit.*, 357

²⁸⁰ Organización de Estados Americanos. *La cultura en la Organización de los Estados Americanos. Una retrospectiva (1889-2013)*. (Washington, D.C.: OEA, s.f), 7, Consultado en: <http://scm.oas.org/pdfs/2013/CIDI03965S.pdf>.

reinvented as a regional security pact, and the OAS officially came into being through ratification of the Charter of Bogota in 1948”²⁸¹.

Asimismo, la necesidad de mantener la existencia de este organismo fue justificada desde EE. UU. como un esfuerzo para llegar a conocer mejor a Latinoamérica. Aunque tras las políticas exteriores diseñadas por este país, e implementadas por medio de esas instancias, se evidenció que tuvieron un claro interés por controlar políticamente a la región. Así:

La Doctrina Monroe y el Panamericanismo buscaron... llevar a la práctica el propósito estadounidense de hacer de Latinoamérica un subcontinente que respondiera a sus propósitos e intereses, lo cual fue demostrado por el devenir histórico y las acciones concretas que el país norteamericano llevó a cabo en estas dos centurias²⁸².

El panamericanismo fue la filosofía que aglutinó a esta asamblea de países americanos. Esta ideología ha sido entendida como la fórmula: “América para los americanos” o bien “América para los estadounidenses”, pero a medida que avanzó el desarrollo de la Guerra Fría, si bien el término ya enfatizaba un tutelaje de EE. UU. sobre el resto del continente, lo cierto es que, paulatinamente, “la estrategia panamericana estadounidense fue convertida en conservadurismo y sirvió contra los diferentes movimientos antiimperialistas y continentalistas que exigían cambios radicales al sistema capitalista”²⁸³.

Para Richard Cándida Smith, el atractivo de la ideología panamericanista para los latinoamericanos radicó en que, por un lado fue un pensamiento anclado en nociones de internacionalismo y que, por consiguiente, se perfiló como un

²⁸¹ Claire F. Fox, “The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War”. *Getty Research Journal*, núm. 2 (2010): 90

²⁸² Juan Carlos Morales Manzur, “La doctrina Monroe y el Panamericanismo: Dos propuestas y un mismo fin continental”. *Frónesis* 9, núm. 3 (13 de junio de 2014), 40.

²⁸³ Jussi Pakkasvirta, *¿Un continente, una nación?: intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y el Perú (1919-1930)* (Editorial Universidad de Costa Rica, 2005), 81.

espacio de oportunidades, en el cual diversos actores en la región vieron una oportunidad de insertarse en una plataforma cosmopolita internacional, de cooperación y de gobernanza global. De esta manera: “both pan-Americanism and cultural exchange expressed an effort across the twentieth century to reconcile profound change with liberal, democratic ideals”²⁸⁴.

Adicionalmente, el panamericanismo, como proyecto utópico anclado al crecimiento de EE. UU. como potencia mundial, fue capaz de acoplarse y adecuarse de maneras muy diversas en los países latinoamericanos, debido a que como ideología, partió de un punto en común con ideas liberales, basadas en aspiraciones antiimperialistas e independentistas preexistentes en las naciones de la región. Además, porque el panamericanismo fue una utopía idealista sobre una comunidad imaginada continental, arraigada en valores de igualdad y mutuo tutelaje entre naciones. De esta manera, el panamericanismo: “could not have endured if it had not expressed an idealistic, in many ways utopian vision of nations, big and small, rich and poor, equally submitting to a formal system of international law that resolved disputes through fair and disinterested procedures”²⁸⁵.

Con esta ideología la OEA desarrolló varios proyectos vinculados a la cultura: para empezar en 1917 la UP creó una sección de educación, la cual se convirtió hacia 1929 en la Oficina de Cooperación Intelectual (OCI)²⁸⁶. Esta oficina manejó varios temas culturales hasta que, en 1947, se complejizó el trabajo cultural del organismo, al abrirse propiamente un Departamento de Asuntos Culturales (DAC), compuesto por varias subsecciones: la División de Filosofía y Letras, la División de Música, la Biblioteca Conmemorativa Colón y la División de Artes Visuales (DAV)²⁸⁷. Los objetivos de la DAV fueron variados, entre ellos se resaltó el trabajo vinculado

²⁸⁴ Richard Cándida Smith, *Improvised Continent: Pan-Americanism and Cultural Exchange* (University of Pennsylvania Press, 2017) 6.

²⁸⁵ Cándida S., Óp. Cit., 3.

²⁸⁶ Organización de Estados Americanos. *La cultura en la Organización de los Estados Americanos. Una retrospectiva(1889-2013)*. (Washington, D.C.: OEA, s.f), 7, Consultado en: <http://scm.oas.org/pdfs/2013/CIDI03965S.pdf>, 12

²⁸⁷ José Gómez Sicre, “Editorial”. *Boletín de artes visuales* 6, núm. Enero-Diciembre (1961): 1.

a la difusión de los valores político-culturales de los EE. UU. y los estados miembros de la OEA, así como la promoción e inserción del arte latinoamericano en el mercado internacional.

Las Direcciones Generales regionales sostuvieron relaciones cercanas con la DAV, es decir la oficina que dirigía Gómez Sicre, al realizar un trabajo paralelo entre artistas, instancias locales, instancias privadas y el organismo mismo, para difundir el trabajo artístico de guatemaltecos y costarricenses. La mediación que llevaron a cabo las Direcciones consistió en facilitar información a la DAV, de manera que se generaron redes y organizaron actividades.

Si bien la Organización de Estados Americanos posee aún, hasta el día de hoy, un perfil de cooperación diplomática con énfasis en la discusión de temáticas del ámbito político, lo cierto es que, desde muy temprano, esta labor estuvo orientada paralelamente a facilitar un intercambio cultural entre los países miembros del organismo. Por su perfil, como foro de varias naciones, la OEA aseguró la creación de espacios para el fomento de la educación y la cultura. Para Claire Fox, la transformación que atravesó la UP, o bien la OEA después de la Segunda Guerra Mundial, tuvo que ver con el proyecto del primer secretario de este organismo, el político colombiano Alberto Lleras Camargo, quien jugó un papel clave en la “latinoamericanización”²⁸⁸ del trabajo cultural de la organización.

La DAV fue liderada por José Gómez Sicre desde 1946²⁸⁹ hasta 1976, aunque se retiró por completo de la OEA hasta 1983²⁹⁰. En los años cuarenta, precisamente:

²⁸⁸ Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War* (University of Minnesota Press, 2013), 3.

²⁸⁹ Si bien se han encontrado discrepancias sobre la fecha de ingreso del cubano a la OEA, tanto Michael Wellen como Alejandro Anreus, han sostenido este dato como correcto, en su investigación sobre Sicre.

²⁹⁰ Ivonne Pini y María Clara Bernal, “José Gómez Sicre and His Impact on the OAS’ Visual Arts Unit: For an International Latin American Art”, *Artelogie. Recherche Sur Les Arts, Le Patrimoine et La Littérature de l’Amérique Latine*, n° 15 (2020).

En 1945, el joven crítico de arte cubano José Gómez Sicre (1916- 1991) es contratado como Especialista en Arte de la Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana, con sede en Washington DC...al transformarse la Unión Panamericana en la Organización de Estados Americanos (OEA), Sicre pasa a ser Jefe de la recién creada Sección de Artes Visuales del nuevo Departamento de Asuntos Culturales²⁹¹.

El cubano había sido recomendado para el puesto por el primer director del MoMA Alfred J. Barr (1902-1981), con quién había trabajado en Nueva York años antes. A partir de su entrada en la OEA, la DAV desarrolló exposiciones, catálogos, co-coordinó subastas y encuentros entre artistas, y demás actividades afines al terreno de la promoción del arte latinoamericano a nivel internacional.

Entre 1975 y 1976 Gómez Sicre logró consolidar un importante proyecto, el cual consistió en crear el Museo de Arte Contemporáneo de América Latina, en el seno de la OEA (actualmente conocido como el Museo de las Américas de la OEA). Con la conquista de este espacio, la DAV se disolvió y Gómez Sicre se dedicó a dirigir el museo. Previo a la existencia de este museo, la OEA contó con una sala de exposiciones dentro del edificio del organismo. De esta manera: “entre 1957 y 1976, se utilizó con éxito la galería en el sótano del edificio principal de la OEA. En 1963, el crítico de arte Frank Getlein incluso se refirió al lugar como “un oasis en el desierto”²⁹² en la escena artística de Washington, DC.

Además de procurar un espacio para el fomento de exposiciones de artistas latinoamericanos en la sede de la OEA en Washington, Gómez Sicre abogó por la creación de un fondo para la compra de obras, en aras de formar una colección propia de artes, la cual eventualmente pasó a formar parte del museo de la OEA. Gracias al éxito de las exhibiciones que se montaron en el sótano del organismo, hacia 1957 el crítico cubano logró su cometido, y “persuadió a la OEA de crear un

²⁹¹José Antonio Navarrete, “Arte Panamericano: paraguas fallido”. *Arte al Día Internacional*, núm. March-May (2015): 62.

²⁹²Michael Gordon Wellen, “Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976” (Tesis doctoral, Austin, University of Texas, 2012), 117-118.

fondo de adquisiciones (...) en 1960, la OEA construyó un espacio para una colección permanente”²⁹³.

Posterior a ello, antes de retirarse de la OEA en 1983, Gómez Sicre ya se había distanciado de las nuevas tendencias y transformaciones que experimentó entonces el arte latinoamericano; más bien, había mantenido “su compromiso de mostrar y vender el arte que le gustaba, incluso si sus gustos estéticos ya no encajaban con los tiempos. Como resultado, él y la galería de arte de la OEA se distanciaron cada vez más de las figuras que conforman el mundo del arte”²⁹⁴. Con la salida de Gómez Sicre de la institución, en los ochenta, la organización perdió poco a poco su poder simbólico en el ambiente cultural latinoamericano²⁹⁵.

Si bien la OEA operaba bajo la sombrilla del panamericanismo, parece ser claro que los personeros de la institución estaban conscientes de que la actividad de este organismo podría interpretarse como un proyecto con fines imperialistas. Esto se dio, en especial, por el involucramiento de EE. UU. en la desestabilización de gobiernos democráticos entre 1950 y 1960 en Latinoamérica, lo que socavó la confianza en el trabajo de instituciones como esta. Por ejemplo, luego del derrocamiento de Rómulo Gallegos en Venezuela, eventos como estos:

called into question the Pan American ideals promoted by Gómez Sicre and the institution for which he worked. The most notable of these include the OAS tacit approval of the U.S.-led overthrow of the Guatemalan government in 1954, the adoption of the trade embargo against Cuba in 1962, and the OAS’s involvement in the U.S. occupation of Santo Domingo in 1965. Adding to the general distrust of cultural activities of the OAS, a flurry of news reports appeared in the mid-1960s revealing that the U.S. government was engaging in cultural espionage²⁹⁶.

²⁹³ Gordon W., “Pan-American Dreams...”, 24.

²⁹⁴ Gordon W., *Óp. Cit.*, 73

²⁹⁵ Gordon W., *Op.Cit.*, 120.

²⁹⁶ Gordon W., *Óp. Cit.*, 114-115.

Autores como Claire Fox e Ivonne Pini han argumentado que no es correcto pensar que a la hora de trabajar con artistas e instituciones latino y centroamericanas, las instancias locales aceptaron esta situación pasivamente. Esto implicaría desdibujar la capacidad de resistencia, de transformación y de negociación que tuvieron estos actores a nivel local; además esto invisibiliza la adaptación a la que fueron sometidos estos programas culturales de la OEA, en los países en que se implementaron.

De cualquier manera, la amplia complejidad de los mundos del arte en los que participó Gómez Sicre, así como la capacidad de las artes visuales de tener una multiplicidad de significados a través de diferentes contextos, tiempos y espacios, “sometimes resulted in unusual or unpredictable alliances that diverged significantly from his personal agenda and broader OAS initiatives”²⁹⁷. Como las operaciones de Gómez Sicre en Latinoamérica y Centroamérica se dieron, muchas veces, gracias a sus conexiones personales en la región, esta situación le dio un rango de acción flexible²⁹⁸ a la DAV, en la aplicación del panamericanismo en el suelo latinoamericano. Además, visto desde esta perspectiva, de acuerdo con Fox y Cándida, el panamericanismo como utopía había enganchado de maneras muy fructíferas, con las tendencias internacionalistas de los intelectuales latinoamericanos que estaban vinculados a las esferas culturales.

Tanto las y los artistas, como el medio artístico general, asociado a esta actividad a nivel centroamericano pudieron beneficiarse de las redes de flujo cultural que se abrieron por medio de la OEA, y a su vez, en algunos casos, se adaptaron a las políticas de la diplomacia cultural de los EE. UU., para participar de la plataforma cultural artística de la que participaba la DAV. Un ejemplo de la flexibilización que se podía dar en la colaboración entre la OEA y los artistas centroamericanos, lo encontramos al identificar algunas agrupaciones

²⁹⁷Claire F. Fox, “The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War”. *Getty Research Journal*, núm. 2 (2010): 98.

²⁹⁸Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War* (University of Minnesota Press, 2013), 23.

simpatizantes con la izquierda que formaron parte de exhibiciones difundidas por medio de las publicaciones de la OEA, o bien, fueron organizadas por este organismo. Esta situación se dio en especial con artistas de Nicaragua como Ernesto Cardenal (1925-2020), así como miembros de agrupaciones como el Grupo Praxis. En el caso guatemalteco, se presentan casos como el de Roberto Cabrera (1939-2014) y otros, que fueron apoyados por Gómez Sicre. Aún debemos estudiar más estas interacciones para entender a cabalidad cómo se dieron y por qué.

Con respecto a Gómez Sicre, las investigaciones especializadas sobre este tema han debatido incesantemente sobre hasta qué punto el proyecto de gestión cultural del cubano, estuvo influenciado por sus reservas con el comunismo y por su experiencia personal con la revolución cubana, una de las razones por la que tuvo que exiliarse en EE. UU.

Uno de los estudios más reciente sobre el tema determinó que: “en la elección de los artistas que participaban en el proyecto internacionalista de Gómez Sicre no siempre incidió la calidad de la obra, sino también cuestiones como la posición ideológica, ya que se convirtió en tenaz opositor a cualquier postura política que viniera de la izquierda”²⁹⁹. Sin embargo, ¿esto sucedió también con las y los artistas centroamericanos? Como hemos visto, no necesariamente. A grandes rasgos, el presente análisis ha determinado que, con respecto a los casos de Costa Rica y Guatemala, Gómez Sicre trabajó indiscriminadamente tanto con artistas asociados a agrupaciones de izquierda, así como con otras personas sin vínculos de este tipo. Es posible que esta particularidad responda a que el tipo de arte que promovió el cubano no era, necesariamente, una manifestación abierta de apoyo a alguna ideología, sin embargo, sí era claramente un arte que en algunas ocasiones realizaba críticas fuertes y disidentes a lo que sucedía en términos políticos, tanto dentro como fuera de Centroamérica.

²⁹⁹ María Clara Bernal e Ivonne Pini, “Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA”, *Nierika, Revista de Estudios de Arte* 7, núm. 13 (2018): 88.

Por estas razones, sería incorrecto pensar que Gómez Sicre y el organismo que representó fueron marionetas ideológicas que colonizaron el arte de América Latina durante la Guerra Fría. Es por esto que este tema sirve como un recordatorio de la complejidad que caracterizó a las redes de circulación y asociación que se tejieron en nuestra región en la segunda mitad del siglo XX. Es necesario pensar en el arte durante la Guerra Fría: “as a site of heterogeneity and collaboration among intellectuals and diplomats of vastly different backgrounds and perspectives, loosely, and sometimes tensely, convened under the banner of liberal internationalism”.³⁰⁰

En términos generales, el objetivo de Gómez Sicre fue posicionar el arte de Latinoamérica, Centroamérica incluida, como una expresión artística completamente independiente del arte europeo, por sus propios méritos, pero al mismo tiempo, subrayando la universalidad del arte latinoamericano por sus características intrínsecas. Para él, los elementos básicos de ese arte tenían que evidenciar un rechazo a los regionalismos y nacionalismos.

El modelo de trabajo que usó la OEA para hacer exportable al arte latinoamericano tuvo que ver con tres criterios³⁰¹: la occidentalidad, el internacionalismo y el anticomunismo. Fox ha agregado que lo que hizo exportable al arte del continente latinoamericano fueron sus cualidades distintivas, que eran lo suficientemente originales para competir internacionalmente:

while at the same time it was "qualified" to participate in the grand Anglo-European conversation about postwar culture, in their native countries, however, the artists whom Gomez Sicre supported were rarely the alienated visionaries he made them out to be. They were active in generational debates about national

³⁰⁰ Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, (University of Minnesota Press, 2013), 11.

³⁰¹ María Clara Bernal e Ivonne Pini, “Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA”, *Nierika, Revista de Estudios de Arte* 7, núm. 13 (2018).

identity and history, and they affiliated with other intellectuals and institutions, both locally and internationally³⁰².

Más allá del panamericanismo, lo que parece haber aglutinado a los artistas entorno a la DAV, entre otros espacios, fue esta tendencia internacionalista en los proyectos que se desarrollaron. Para Andrea Giunta, el término “arte internacional” implicó la reproducción de una idea de unidad mundial liderada por valores estéticos y culturales norteamericanos; la reproducción de “un mundo, un estilo, un lenguaje, que se definían desde un único poder regulador”³⁰³. Esta dinámica, más allá de haber perfilado un “intercambio, significó el éxito de un modelo estético sobre otro, y este modelo estuvo representado, fundamentalmente por el arte abstracto, entendido como el antagónico absoluto del “realismo” socialista y fascista”³⁰⁴.

Artistas y críticos de arte, entre otros, se posicionaron ante este internacionalismo pregonado desde EE. UU., a partir de una postura que contemplaba que el arte latinoamericano tenía derecho a nutrirse de “cualquier tradición disponible, europea o no europea, para gestar la materia de expresión que se requiriera, con el mismo carácter de originalidad que el centro podría arrogarse para sus producciones tan mezcladas”³⁰⁵. Se reivindicó así el aporte de la cultura europea y sus vanguardias, tanto como el arte prehispánico, como expresión artística autóctona. El resultado fue una caótica y glorificada mezcla entre lo local y lo internacional, la cual “fue adquiriendo el carácter de un brebaje diabólico cuya fórmula nadie podría encontrar”³⁰⁶. En general, las y los artistas estudiados en la presente investigación, quienes trabajaron con Gómez Sicre, no necesariamente estaban alineados con el anticomunismo, pero sí tenían un particular interés por

³⁰² Claire F. Fox, “The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War”. *Getty Research Journal*, núm. 2 (2010): 97-98.

³⁰³ Andrea Giunta. “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”. Conferencia presentada en La teoría y la crítica de arte en América Latina, Buenos Aires, 8-21 Octubre 1999.: 5. Consultado en: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_buenosaries99.pdf,

³⁰⁴Giunta, Óp. Cit., 2.

³⁰⁵Giunta, Óp. Cit., 12.

³⁰⁶Giunta, Óp. Cit., 15.

vincularse con un internacionalismo cosmopolita, especialmente en algunos casos influenciados por el movimiento latinoamericanista, que reafirmaba el arte desde esta perspectiva.

El trabajo de la DAV y de Gómez Sicre, además de haberse logrado gracias a las conexiones personales del cubano, fue también posible por la cooperación que entabló con las Direcciones Generales a nivel regional. Este fue un proceso dialógico, en el cual los intereses de las partes se compaginaron en el ámbito de las artes visuales. Es decir, por un lado, a las instancias locales les interesaba la inserción de las y los artistas de la región en espacios internacionales, para promover la profesionalización del gremio y el ingreso a una modernidad cultural internacional. Por otra parte, a la DAV le interesaba perfilarse como la puerta de entrada para conocer el arte latinoamericano, y dentro de éste, el centroamericano.

Las Direcciones participaron activamente en este ejercicio cultural, y trabajaron cercanamente con la OEA, así como con los museos y galerías extranjeras, para coordinar la participación de artistas locales en exposiciones internacionales y enviar información sobre el acontecer regional para ser divulgado mediante las publicaciones periódicas de la OEA. También recibieron a Gómez Sicre varias veces en suelo centroamericano.

En los editoriales del *Boletín de Artes Visuales*, el cubano enfatizó que el rol de estas instituciones locales debía ser el de operar como filtros para escoger y recomendar artistas para los diversos eventos que tuvieron participación de latinoamericanos y centroamericanos. En la editorial del *Boletín* de 1963, José Gómez Sicre instó a las Direcciones Generales a que realizaran su labor con el mayor profesionalismo posible. Desde 1958, el crítico cubano había escrito sobre la necesidad de que las instituciones locales que le asistían en la recomendación de artistas, fueran más selectivas y exigentes con los estándares de calidad de sus artistas, por eso afirmó:

No me canso de repetir, como clicé que no se gasta, la recomendación de que, al igual que las competencias deportivas, en las cuales participan solo campeones, en las lides culturales sólo deben intervenir los que hayan obtenido en sus respectivas tierras el campeonato de la ejecutoria, del valor afirmado, de la calidad conquistada con empeño sano³⁰⁷.

El cubano finalizó dicho editorial con una nota positiva diciendo que, por fortuna, Latinoamérica estaba "saliendo de esa fase y va aprendiendo el valor imponderable de la cultura en rotación, de la representación selectiva y escalonada... del estímulo a las distintas generaciones, a las ideas diversas y a las posiciones opuestas, pero en progreso constante"³⁰⁸. La cooperación en doble vía con la OEA se sostuvo a lo largo de los cincuenta, sesenta y setenta, a pesar de que al menos, en el caso guatemalteco, la esfera cultural fue fuertemente impactada por los gobiernos militares de la época. Aun así, estas instituciones lograron continuar con su actividad y apoyar a los artistas y las exposiciones locales e internacionales.

A la luz de estos elementos del contexto y entendiendo más a profundidad el entramado socio-político que trastocó la labor de la OEA y de sus pares locales, a continuación se analiza la movilización de artistas y lenguajes plásticos de Guatemala y Costa Rica, promovidos mediante los medios de comunicación de la OEA entre 1950 y 1996.

2.2. "París ha dejado de ser el centro": Movilización de artistas centroamericanos según las publicaciones de la OEA, entre 1950 y 1996

Durante la segunda mitad del siglo XX, las y los artistas centroamericanos participaron en las exposiciones y eventos que organizó o ayudó a organizar la OEA, junto con las instancias locales e internacionales, para promocionar el arte latinoamericano. Rastrear este tránsito cultural permite dimensionar cómo y de qué

³⁰⁷ José Gómez Sicre, "Al Lector". *Boletín de artes visuales* 11, núm. Enero-Diciembre (1963): 4.

³⁰⁸ *Ibíd.*

maneras estos artistas de Centroamérica concurrieron en los eventos culturales en Latinoamérica, EE. UU. y Europa, y contribuyeron a posicionar el arte del continente en la palestra mundial.

En general, en la investigación sobre la historia del arte latinoamericano en el siglo XX, se ha abordado y caracterizado poco la participación de artistas centroamericanos y centroamericanas en los flujos culturales de la época. Probablemente esto ha tenido que ver con el limitado acceso a fuentes primarias sobre el arte de la región, para aquellos que han estudiado el fenómeno del arte del continente. Con el propósito de aportar en este sentido, en este estudio se aborda esta temática mediante el análisis de la información que circuló en las publicaciones de la OEA, con relación a artistas de Guatemala y Costa Rica.

Para ahondar en este tema, el siguiente apartado se estructura de la siguiente manera: primero se analizan las características de las fuentes editoriales de la OEA para entender la naturaleza de la información que ofrecieron sobre la actividad cultural de guatemaltecos y costarricenses; luego se considera la estrategia de trabajo que José Gómez Sicre empleó mediante la DAV y su trabajo con las instancias locales (como las Direcciones Generales de Guatemala y Costa Rica, universidades, embajadas, entre otras), para crear una red de promoción de artistas de estos países. Adicionalmente, a partir de esta revisión se establecen algunos tipos de eventos, por medio de los cuales las y los artistas de los dos países estudiados, participaron del flujo artístico internacional.

Estos eventos fueron: exposiciones de arte latinoamericano con presencia de artistas de Guatemala y Costa Rica; exhibiciones de arte meramente centroamericano (y del Caribe); muestras individuales a nivel internacional y regional de artistas de estos países; certámenes internacionales en los que participaron artistas de la región con el auspicio de la OEA y demás instancias locales. Finalmente, el apartado se cierra con un análisis de los espacios y ciudades

a nivel internacional donde se exhibió el arte de artistas guatemaltecos y costarricenses, según las fuentes de la OEA.

Las fuentes oficiales de la OEA que se examinaron son el *Boletín de Artes Visuales* y la *Revista Américas*, y sus números publicados entre 1950 y 1996. A su vez, se acompañó el estudio con las entrevistas realizadas a protagonistas de esta época. El *Boletín* y *Américas* fueron dos publicaciones de la OEA que se perfilaron como una vitrina del arte y la cultura latinoamericana, en la cual fue incluida Centroamérica. *Américas* fue publicada en inglés, español, portugués y francés. Con sus diferencias, estos proyectos editoriales fueron instrumentos de difusión de la actividad artística del continente. *Américas* fue un instrumento propagandístico, que circuló durante todo el periodo de estudio y como tal fue una publicación pensada para una audiencia masiva, en especial para lectores en los Estados Unidos. Según Michael Wellen:

the aims of *Américas* were unabashedly propagandistic: it was intended to promote the activities of the OAS and highlight different aspects of Pan American cooperation between North and South America. *Américas* more closely parallels magazines such as *Mundo Nuevo* and *Cuadernos...* which were funded partially by the CIA, a fact that elicited controversy in the late 1960s. In contrast, *Américas* was explicitly a government-issued magazine—an aspect reinforced by the total absence of advertisements in the publication (this also qualified it to circulate through the U.S. postal system for free)³⁰⁹.

Si bien, la revista no fue una publicación de arte propiamente, poseía un apartado dedicado a registrar eventos artísticos en Latinoamérica, y con frecuencia se incluyeron artículos y notas sobre artistas o temáticas de las artes visuales de la región. En la revista aparece actividad relacionada al arte centroamericano, en especial entre 1950 y 1970. A partir de los años ochenta y hacia los noventa, el movimiento de las artes visuales reportadas declinó drásticamente. Para entonces

³⁰⁹ Gordon W., “Pan-American Dreams...”, 84-85.

la revista había adoptado un enfoque que favoreció el fomento de las artesanías y el folclor latinoamericano y, en menor medida, las expresiones asociadas a las artes visuales. Este énfasis tuvo que ver con un esfuerzo por motivar a los lectores de la publicación, para que desearan³¹⁰ viajar a Latinoamérica.

Según Wellen³¹¹, la cercanía de la revista con las artes se puede sintetizar en dos fases: una primera que va de marzo de 1949 a diciembre de 1959, periodo en el cual fueron publicadas las contribuciones de José Gómez Sicre con relación a las artes visuales latinoamericanas. Posteriormente, con la llegada a la OEA de Rafael Squirrú (1925-2016, poeta y crítico de arte), en los sesenta, la publicación entró en una fase cultural, durante la cual se cubrió la actividad del arte latinoamericano intensamente. Posteriormente, de los ochenta en adelante, las noticias sobre arte del hemisferio se redujeron considerablemente.

Por su parte, el *Boletín de Artes Visuales* circuló desde 1953 hasta 1973 y fue una publicación exclusivamente destinada a recopilar la información de eventos y actividades relacionadas con las artes visuales latinoamericanas, por lo que funcionó como un catálogo anual de exposiciones pasadas y próximas, así como concursos y otras noticias culturales. El *Boletín* se dirigió especialmente a coleccionistas de arte y socios institucionales de la OEA en toda América Latina, quienes formaron parte de un creciente circuito internacional de arte, compuesto por instancias públicas, privadas e iniciativas individuales, mientras que, al centro de esta actividad se encontraba Gómez Sicre, como editor. Según la información que se desprende de cada edición del *Boletín*, los ejemplares de la publicación se repartieron en academias de bellas artes, galerías y demás espacios vinculados con las artes de la región. Al final de cada número se incluía la siguiente inscripción:

El objetivo del Boletín es resumir y difundir noticias importantes sobre las actividades artísticas que se desarrollan principalmente en América. Se

³¹⁰ Gordon W., Óp. Cit., 184.

³¹¹ Gordon W., Óp. Cit., 181.

distribuye gratis entre personas e instituciones que lo soliciten a la División de Música y Artes Visuales de la Unión Panamericana, Washington 6, DC. Los materiales que contiene pueden reproducirse libremente en forma parcial o total, pero encarecemos, sin embargo, que se mencione la fuente de información.

Como fuente primaria, el *Boletín de Artes Visuales* es un recurso rico en información, ya que posee listados bastante completos relacionados con los eventos artísticos que se celebraron en la región. Además, debido a que cada año aparecía una nueva edición, Gómez Sicre escribía un largo editorial en donde planteaba una reflexión de las actividades incluidas en el número. Estudiar estas notas editoriales permite rastrear las preocupaciones o temáticas que fueron determinantes en la complejización del mercado del arte, y en la dinámica cultural entre artistas, instituciones y el mundo.

Mientras el *Boletín de Artes Visuales* desapareció³¹² del escenario internacional hacia finales de los años setenta, *Américas* se sostuvo como publicación por muchas décadas más. Sin embargo, existen indicios de que la DAV y la OEA plantearon alternativas para darle continuidad al Boletín. Ejemplo de ello es que cuando se consolidó el Centro Regional de Estudios Especializados en Artes Gráficas (CREAGRAF) en Costa Rica, en 1976, el acuerdo³¹³ entre el gobierno de este país y la Secretaría General de la OEA incluyó, en su séptimo objetivo, la creación de un “Boletín” sobre los estudios realizados en CREAGRAF, además de encomendar a Costa Rica la publicación y circulación del *Boletín de Artes Visuales*, cuya impresión se efectuaría en la Imprenta Nacional del país. A pesar de esta intención, la cláusula nunca se cumplió.

³¹² Para más información del contexto en que esto sucede, leer la editorial de 1970 disponible en: Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 20, núm. 1-2. (1970): 3.

³¹³ Universidad de Costa Rica (en adelante UCR), *Gaceta Universitaria*, Año III, núm.46, 14 diciembre 1979.

En la década de los ochenta, con la salida de Gómez Sicre como director de la DAV, las tendencias estéticas que apoyaban las publicaciones culturales de la OEA cambiaron drásticamente. Si bien, hacia el final del periodo de estudio disminuyó el volumen de la información sobre las artes visuales que comunicaba Américas, hacia los noventa, en las notas sobre arte, se abordó una revisión de nuevos lenguajes en el arte latinoamericano y centroamericano.

Ejemplo de ello es la mención de proyectos vinculados con la fotografía contemporánea del guatemalteco Luis González Palma (1957) en los noventa y las nuevas propuestas conceptuales relativas al estudio del cuerpo y el género, de artistas como Rossella Matamoros (1960) de Costa Rica. Este tipo de análisis no fueron numerosos, más bien *Américas* prefirió abordar temas como la artesanía, el turismo cultural, el mercado del arte y las colecciones de arte latinoamericano en galerías privadas de EE. UU.. Lo anterior, se dio ante la consolidación del neoliberalismo en la época, y a su vez se tradujo en políticas económicas y culturales, como los emblemáticos tratados de libre comercio. En este sistema global capitalista, se aceleró la privatización de la cultura, la mercantilización de las identidades culturales, y especialmente se acrecentó la corporativización del sistema de las artes internacionales. Para Fox³¹⁴, en esta actividad, la cultura fue una herramienta para estimular el liberalismo económico y el turismo de élite.

Ejemplo de esta consolidación del mercado del arte para artistas latinoamericanos lo encontramos en el artículo, “Latin American Art Market booms”³¹⁵, donde Verónica Gould Stoddart afirmó, en 1982, que la casa de subastas Sotheby's, había sido uno de los actores responsables de dar un gran estímulo al arte latinoamericano. Desde noviembre de 1979, Sotheby's había comenzado a organizar un evento llamado: “Latin American Week”, que mostraba y vendía piezas de artistas de varios países de Latinoamérica. Dichas ventas alcanzaron récords

³¹⁴ Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War* (University of Minnesota Press, 2013), 217.

³¹⁵ Verónica Gould Stoddart “Latin American Art Market Booms”, *Revista Américas* 34, núm. 5 (1982), 52.

mundiales: durante la tercera y cuarta Semana Latinoamericana, se vendieron unos 7.5 millones de dólares americanos, rompiendo los récords de ventas previos.

Por otra parte, sobre la figura de Gómez Sicre y su relación con artistas de Centroamérica, en el contexto histórico en el que el cubano trabajó, no existía una noción en torno a la figura de un curador, tal y como la conocemos hoy día, en el siglo XXI. Cabe la posibilidad de preguntarse si es anacrónico equiparar su trabajo como la labor de un curador. Para Sánchez Lesmes, el trabajo “curatorial” existe desde hace unos cuatro siglos. Estas actividades involucran “la selección, estudio, salvaguarda y comunicación de las colecciones, se identifica las raíces de estas prácticas en las experiencias de los gabinetes de curiosidades, los anticuarios del renacimiento y los primeros grandes museos europeos surgidos en el siglo XVII”³¹⁶.

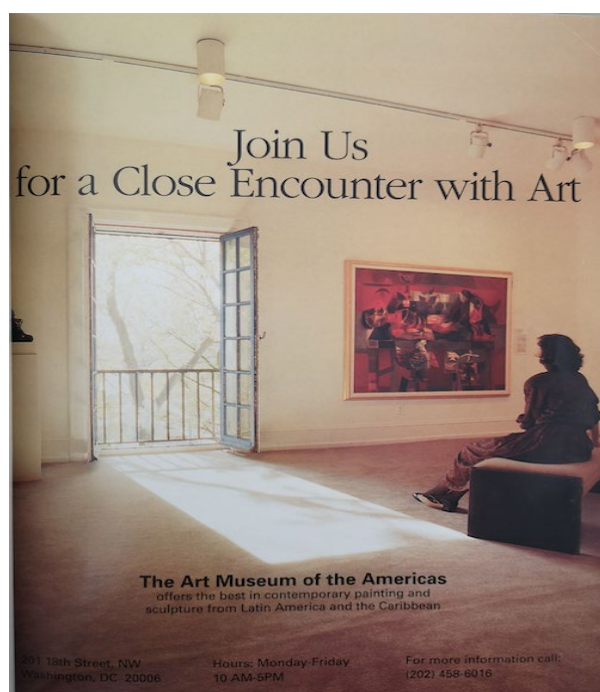


Fig. 7. Fotografía de las salas del Museo de las Américas (1995).
Fuente: Revista Américas, núm. 47, vol 1, Nov, 1995.

³¹⁶ Ana María Sánchez Lesmes, “El término curaduría y la acción curatorial (en arte), un breve repaso”. *Revista CPC*, núm. 18 (2014): 108.

Para mediados del siglo XX, la labor curatorial incipiente de personas como Gómez Sicre, estandarizó y difundió los procesos mediante los cuales se debían observar, coleccionar, conservar, así como administrar y organizar los bienes artísticos. Paralelamente en esta época, nuevas estructuras de compraventa del arte se afianzaron en América Latina y con ellas se consolidó también la figura del “crítico de arte” o conocedor del arte. En las fuentes revisadas para esta investigación, José Gómez Sicre no se autodenominaba como curador, sin embargo, su rol sí fue compatible con algunas de las características del oficio de un curador, a saber: realizar un trabajo de escogencia y filtrado de obras y artistas, plantear una lectura del corpus de las piezas expuestas; disponer los objetos artísticos en un espacio controlado, así como gestionar espacios, exposiciones y movilizar artistas y bienes para asegurar la sostenibilidad de estos eventos. Por tal razón, si bien referirse a Gómez Sicre como curador es de alguna manera un término anacrónico, su labor, en términos generales fue compatible con esa figura, aunque no se limitó estrictamente a la función de un curador, pues también fue crítico y gestor cultural. Sin duda, su trabajo fue un antecedente a la consolidación del término del curador contemporáneo tal y como lo entendemos en la actualidad.

Adicionalmente, la gestión de Gómez Sicre consistió, no solamente en la organización y curaduría de muestras artísticas donde se exhibió el arte latinoamericano, sino también procuró crear un tejido de redes diplomáticas, empresariales y culturales. Conexiones como estas le permitieron también ofrecer oportunidades laborales y becas para estudios a artistas centroamericanos, y sobretodo, asegurar la inclusión del arte centroamericano en su labor de promoción del arte internacional latinoamericano, gracias a la construcción de relaciones con artistas y medios locales.

Más allá de la organización de muestras de artistas latinoamericanos, Gómez Sicre y la DAV ofrecieron ayuda técnica en materia de artes visuales, cuando así lo solicitaron los gobiernos que integraban la OEA, o bien instituciones públicas o privadas de los distintos países. Además de esa asesoría, la DAV también supervisó

otros procesos más complejos, como la instalación de diversos museos y la compra de obras para colecciones particulares. Dado lo anterior, asociarse con la OEA facilitó a las y los artistas la entrada de su trabajo a museos, certámenes y galerías, en EE. UU., Sudamérica y Europa principalmente.

También Gómez Sicre sirvió como jurado en concursos artísticos locales en Latinoamérica, tarea que desempeñó hombro a hombro con otras personalidades locales como curadores e intelectuales latinoamericanos, incluso las mismas Direcciones Generales, quienes como ya vimos, funcionaron como mediadoras y fuente de apoyo para la circulación de artistas, así como de respaldo diplomático e institucional para estos.

Por su parte, en los eventos en que el cubano trabajó propiamente, Gómez Sicre aplicó una estrategia de promocionar personalmente a las y los artistas, de manera que: “he would have an exhibit and would whisper in people’s ears that this artist was going to be famous. He did not make money on these transactions but bought for himself and for the museum.”³¹⁷ Asimismo, puso su casa a disposición de actividades a las que concurrían las personalidades más importantes del arte latinoamericano, mediante la organización de tertulias, es decir:

an informal, usually private and late-night gathering of friends who meet to discuss art, literature, and poetry of common interest. Gómez Sicre was host to a constant stream of short-term and long-term guests at his house. Some artists, including Félix Ángel, Cundo Bermúdez, José Luis Cuevas, and Carlos Poveda, lived for years in spare rooms of Gómez Sicre’s home in Adams Morgan. Many others... would stay with him for a few days or a few weeks whenever they visited Washington³¹⁸.

Carlos Poveda fue uno de los artistas que vivió en la casa de Gómez Sicre, de igual forma, el artista recuerda que, por mediación de este, conoció a importantes

³¹⁷ Gordon W. “Pan-American Dreams...”, 29.

³¹⁸ Gordon W., *Óp. Cit.*, 102.

críticos y críticas del arte, como Marta Traba. Según Poveda, una vez que un artista entraba en la órbita del director de la DAV, éste le permitía vincularse con un universo de personajes de la escena artística internacional. A propósito de esto, comentó: “En ese boom que me tocó vivir a mí, (de que Gómez Sicre me invitara a conocerlo), encontré que alrededor de él giraban artistas que no solo yo no conocía, sino que lo querían conocer a él: críticos de arte, escritores, galeristas y demás”³¹⁹. Para Poveda, entrar en ese cosmos internacional de intelectuales y artistas, le permitió formar alianzas propias que le facilitaron continuar trabajando fuera de Costa Rica, y después de su distanciamiento de la OEA.

Otra manera importante por medio de la cual el crítico cubano se vinculó con el arte de la región fue a través de sus reiterados viajes a Latinoamérica y Centroamérica; el objetivo de esas visitas era buscar talentos y reunirse con autoridades culturales de los diversos países que frecuentaba. En muchas ocasiones, en especial en las décadas de los sesenta y setenta, Gómez Sicre estuvo en Costa Rica y Guatemala para participar de eventos artísticos fundamentales en la vida cultural de estos países.

En el caso costarricense, por ejemplo, asistió a exposiciones organizadas por el Grupo Ocho en las inmediaciones de Las Arcadas, en la capital josefina. Con motivo de la exposición de este grupo, en 1964, que el cubano conoció a Poveda. Lola Fernández también recordó la visita de Gómez Sicre en los sesenta, y comentó que por mediación del artista Luis Daell (1927-1998), tuvo la oportunidad de conocerlo, al respecto manifestó:

Yo había estado en EE. UU.; cuando Gómez Sicre vino acá... [Daell] lo llevó donde varios pintores y lo llevó a mi casa. Una cosa muy buena para mí fue que cuando [Gómez Sicre] vio lo que estaba haciendo yo, dijo “¡eso es una pintura!”

³¹⁹ Carlos Poveda (artista costarricense), en discusión con la autora, 21 de diciembre 2018.

así como era él bien categórico. Desde que dijo eso, era a mí a la que invitaba siempre a todas las exposiciones internacionales por América Latina”³²⁰.

En las fuentes analizadas, se indica que la OEA poseía una oficina regional en algunas naciones de Centroamérica y el Caribe; se encontraron datos para Costa Rica, Honduras, y Puerto Rico. Que la OEA tuviera una sucursal local en la región, sin duda facilitó y aceleró el intercambio de la información más relevante, en términos culturales, entre el organismo, las Direcciones Generales y los artistas a nivel local.

En el caso costarricense, la oficina de la Unión Panamericana se estableció en 1961, y estaba ubicada³²¹ en la capital del país, más precisamente en el Edificio Vásquez, Avenida 1a, Calle 3, apartado postal No. 301, donde se encontraba la “Galería Panamericana”.

La llegada de Gómez Sicre, y la apertura de la oficina de la OEA en el suelo costarricense, fue celebrado por la prensa local³²², como lo evidencia la siguiente nota:

³²⁰ Lola Fernández (artista costarricense), en discusión con la autora, 26 de agosto, 2019.

³²¹ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 11, núm. Enero-Diciembre (1963): 64.

³²² En la nota del 15 de febrero de 1961, titulada “Llega al país alto funcionario de OEA” dice: Esta noche se espera la llegada al país de un alto funcionario de la Organización de Estados Americanos, el señor Julio Silva, encargado de la División de Oficinas de la Unión Panamericana en los Estados Miembros de la OEA. Durante su visita a Costa Rica, el señor Silva discutirá asuntos relacionados con la instalación de la oficina de la OEA que acaba de hacerse y de la cual figura como director Harold Fonseca; tratarán de darle el mayor impulso posible para que la sede cumpla de la mejor forma posible.



Fig. 8. Fotografía de la noticia: “Llega hoy al país alto funcionario de la OEA” (1970). La Nación, vol. XV, núm. 7344, 15 de Febrero de 1970, 42.

El artista costarricense Harold Fonseca (1920-2000), quien fue miembro del importante Grupo Ocho de artistas costarricenses, fue el encargado de la oficina regional de la OEA en Costa Rica, durante los años sesenta y, posteriormente en Honduras, en los años setenta y ochenta. Fonseca, además de haber sido ingeniero agrónomo y un importante artista en la escena local y regional, trabajó como diplomático de la OEA de manera paralela a su labor artística. Gracias a su manejo de la ilustración, el creador fue “contratado por la OEA, donde conoció a Gómez Sicre, quien lo ayudó a realizar su primera exposición individual en 1960, además de incorporarlo a la Primera Exhibición de Arte Contemporáneo en representación de Costa Rica”³²³. Este tipo de relaciones y redes tejidas entre entidades, artistas y críticos internacionales, sin duda se replicó en los demás países centroamericanos.

³²³Doriam Díaz, “Trazos con mística precolombina” En: <http://www.nacion.com/viva/1998/septiembre/11/cul2.html> (consultado 14 de Abril, 2019).

Por otra parte, otro ejemplo de las visitas que realizó el cubano al suelo centroamericano se dio esta vez en 1973, cuando Gómez Sicre fue invitado como jurado³²⁴ del Salón Anual de Artes Plásticas en Costa Rica. En la nota que apareció en el periódico *La Nación*, se mencionó que fue la Dirección General de Artes y Letras quien invitó al cubano a dicho evento, por ser una autoridad en la materia y en la promoción de la cultura latinoamericana.

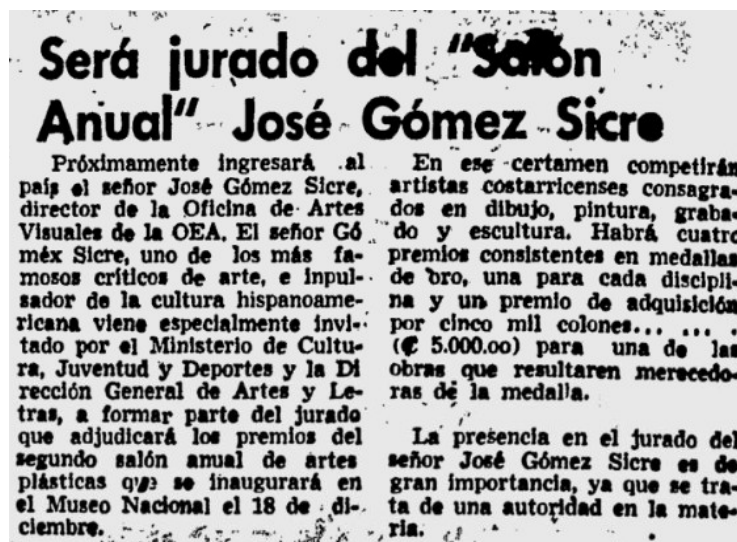


Fig. 9. Fotografía de la noticia "Será jurado del Salón Anual José Gómez Sicre" (1973). *La Nación*, vol. XXVIII, núm. 8957, 2 de diciembre 1973, 14A.

El sistema de trabajo de José Gómez Sicre fue muy similar al que desarrollaron las Direcciones Generales a nivel centroamericano: ambos entes organizaron muestras de arte de la región en colaboración con embajadas, institutos de turismo, bibliotecas y empresas privadas, quienes apoyaban con financiamiento, prestando espacios físicos para los eventos, y cuando fue necesario, ayudando en ambos aspectos. Según las entrevistas realizadas, el aporte económico estas actividades artísticas, rara vez provenía de la OEA, por lo que este trabajo en red fue una manera certera de garantizar la viabilidad de estos acontecimientos

³²⁴ "Será jurado del Salón Anual José Gómez Sicre", *La Nación*, vol. XXVIII, núm. 8957, 2 de diciembre 1973, 14A.

culturales. A partir de los años sesenta, estas redes de cooperación se complejizaron, como veremos más adelante, con las alianzas que se realizaron en Centroamérica, entre la OEA, las Direcciones Generales y diversas multinacionales, como la Esso Standard Oil y la Corporación Xerox, para crear certámenes artísticos.

Parte de la complejidad de toda esta actividad cultural tuvo que ver con la movilización de obras, ya que esto siempre implicó trámites difíciles y delicados. Este fue un constante obstáculo que demandó la acción conjunta y coordinada de los actores locales e internacionales para solventar las trabas financieras que suponía el transporte de piezas artísticas y las dificultades aduaneras para su traslado. Las redes burocráticas tejidas por Gómez Sicre y por las autoridades locales facilitaron este trabajo. A razón de esto, en 1959 el crítico cubano escribió: “Sin una política liberatoria que permita al arte circular sin fronteras, el progreso de la plástica latinoamericana se hará en forma esporádica y constreñida³²⁵.



Fig. 10. Fotografía de Gómez Sicre del artista Roberto Cabrera en su estudio en Guatemala (1963). Fuente: Boletín de Artes Visuales 11, núm. Enero-Diciembre.

Sin embargo, en otros casos fueron las y los mismos artistas quienes financiaron sus propias participaciones en eventos internacionales. Al respecto, se

³²⁵ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 5, núm. Mayo-Diciembre (1959): 1.

puede citar el caso de Lola Fernández, quien comentó sobre sus viajes y exhibiciones: “Todo me lo financié yo, la exposición que hice en el museo de la OEA, [la pagué] yo y viajé con los cuadros... pero allá se vendió todo, y fue increíble”³²⁶. Fernández evidenció en sus palabras que esta fue la razón por la que aportó el dinero para participar en exposiciones a nivel internacional, ya que, de acuerdo con su razonamiento, asegurarse la participación en esta actividad de la OEA por sus propios medios fue una inversión que valió la pena, puesto que sus obras fueron compradas en su totalidad.

Hasta aquí hemos explorado el *modus operandi* bajo el cual trabajó la DAV en cercanía con las instituciones regionales, para tender redes que facilitaron el intercambio de artistas centroamericanos y su entrada a un flujo cultural internacional. A su vez, conocimos los medios de difusión mediante los cuales se divulgó esta labor de promoción del arte de guatemaltecos y costarricenses, a saber, el *Boletín* y la *Revista Américas*.

A continuación, se clasifican los tipos de eventos que se encontraron en las fuentes analizadas, sobre la actividad cultural y artística en que participaron artistas de Guatemala y Costa Rica, tanto en la OEA como en museos, galerías y muchos otros espacios expositivos alrededor del mundo, especialmente en EE. UU..

2.2.1 Tipos de exposiciones en las que participan artistas de Guatemala y Costa Rica, promocionadas por las publicaciones de la OEA entre 1950-1996:

Al analizar los eventos promocionados en las publicaciones de la OEA, se determinó que hubo cinco tipos de actividades en las que participaron costarricenses y guatemaltecos en espacios artísticos a nivel internacional. Esta actividad de movilización se dio en las siguientes categorías³²⁷:

³²⁶ Lola Fernández (artista costarricense), en discusión con la autora, Octubre 2019.

³²⁷ Se adjunta como Anexo I al final del documento, la base de datos de eventos registrados en las fuentes.

- A. Exposiciones de arte latinoamericano, donde participan artistas de la región centroamericana: Estas exhibiciones, en términos cuantitativos, son las que dominan la actividad artística en la que participaron los centroamericanos. En las casi cinco décadas investigadas, se encontraron más de ochenta eventos efectuados en el periodo de estudio. Dentro de esta categoría, se analizan los grupos etarios de personas que fueron invitadas a esta actividad. Este tipo de exposiciones no solo fueron promovidos por la DAV, sino por muchas otras instancias privadas y públicas.
- B. Muestras de arte centroamericano y del Caribe: en la época estudiada, acontecen ciertos eventos realizados en EE. UU., mayoritariamente, en los cuales se promociona el arte de la región de Centroamérica y el Caribe. Se encontraron más de una docena de exhibiciones de este tipo en las fuentes. Como veremos más adelante, la DAV ayudó a organizar varias actividades fundamentales de este tipo, en colaboración con la empresa privada.
- C. Exposiciones individuales o grupales de costarricenses y guatemaltecos: Esta es una categoría importante, puesto que se trata de exposiciones por país o países, las cuales representan una cantidad sustantiva de eventos. Estas se ocurrieron principalmente en EE. UU.. Se encontraron casi 50 exposiciones de este tipo, en las fuentes. En esta categoría, las Direcciones Generales tuvieron un rol muy importante en la promoción de actividades internacionales para los artistas de su país.
- D. Certámenes internacionales con participación de guatemaltecos y costarricenses: Esta categoría da cuenta del movimiento de artistas

de Costa Rica y Guatemala en concursos artísticos; algunos costarricenses y guatemaltecos reciben reconocimientos en estos espacios, lo que subraya que el círculo artístico internacional destacó el trabajo de estos y estas personas. Se encontraron más de tres decenas de eventos similares a nivel internacional y regional. En estos -aunque en general en todos, en una u otra medida- fue muy importante la alianza entre la DAV, las Direcciones Generales y la empresa privada, para movilizar a los creadores de las obras y convocar a concursos.

- E. Movilización de artistas costarricenses y guatemaltecos dentro de la región centroamericana: Finalmente, esta categoría pretende mostrar que las relaciones entre centroamericanos de estos países fueron importantes y activas, tanto como la movilización fuera de Centroamérica. Estos espacios de intercambio local evidencian los esfuerzos individuales e institucionales que se hicieron para asegurar la movilización cultural de artistas dentro de la zona centroamericana. Si bien esta categoría es más limitada en términos cuantitativos, vale la pena traer a colación esta dimensión de los nexos transnacionales de los países estudiados. Sin duda, para estos eventos fue crucial el apoyo dado por las Direcciones Generales, pero también por otras instancias como universidades, los institutos de turismo, los Ministerios de Educación, así como por galerías privadas fundadas por artistas, ejemplos de lo cual veremos más adelante.

Luego de enumerar brevemente estas categorías, vale recordar que estas no son exhaustivas ni mutuamente excluyentes, sino que son algunos de los grandes ejes de actividad detectados en las fuentes, mediante los cuales se ha logrado constatar el intercambio cultural del que participaron los artistas de los países de estudio. Como se ha señalado anteriormente, no se trata de eventos o espacios que

hayan sido creados necesariamente por la OEA, sino que, a través de sus publicaciones, este organismo internacional proporcionó evidencia escrita del movimiento de artistas y espacios culturales activados en este flujo, así como de la colaboración entre actores que hizo posible esta movilización.

Si se suman todos los eventos referentes al arte, que se llevaron a cabo en estos países centroamericanos, contamos con más de un centenar de espacios, muestras y certámenes, por medio de los cuales, guatemaltecos y costarricenses se movilizaron dentro y fuera de la región. Esto señala que, para las décadas en estudio, hay una actividad sin precedentes de artistas de esta región, tanto de manera individual como grupal, así como por medio de las instituciones culturales en Costa Rica y Guatemala.

A nivel de la delimitación temporal, llama la atención que fue a partir de la década de los cincuenta, que la organización de exposiciones de arte centroamericano comenzó a incluir a algunos exponentes del arte moderno de la región. Previo a ello, si se revisan catálogos de exposiciones de arte centroamericano o de las américas, en las primeras décadas del siglo XX (especialmente durante los años cuarenta), se dieron varios eventos de arte de esta región o bien, de la región de Mesoamérica, en las que, con frecuencia, se mostraba arte prehispánico³²⁸. Parece haber sido hasta los años cincuenta y sesenta, que se consolidó una idea de práctica artística centroamericana vinculada a las artes visuales, más allá de las artes amerindias y del legado artístico y artesanal de los pueblos originarios.

Si bien las fuentes primarias de la OEA poseen gran cantidad de información, hay vacíos particulares e interesantes que no permiten obtener frecuencias o estadísticas de participación más certeras, con respecto al movimiento que se dio en estos espacios artísticos. Tómese por ejemplo el evento de la I Bial

³²⁸ Ejemplo de ello fue la exposición "Art of the Americas" Nov. 8, 1945 - Jan. 6, 1946, del Museo de Arte de Cleveland.

Centroamericana de Pintura en 1971; este certamen tan importante para Centroamérica no fue registrado por las publicaciones de la OEA y pasó desapercibido por la DAV. Más allá de ello, un problema significativo que poseen las fuentes consultadas es la falta de datos completos, especialmente en relación con las planillas de participantes de los eventos que se mencionan, y los tipos de arte mostrado en las exhibiciones registradas. Esto obstaculiza una reconstrucción mucho más minuciosa de los lenguajes estéticos y de los actores que circularon en las exposiciones y espacios artísticos.

Una conclusión importante que se desprende de este análisis, es que como resultado de la gestión de la DAV y la promoción del arte centroamericano realizado por Gómez Sicre, el cubano planteó una lectura teórica propia sobre el arte de los países de Centroamérica. Ejemplo de ello, es que creó una suerte de genealogía del arte de esta zona, en el cual identificó ciertos nombres de artistas y les denominó como “padres” del arte centroamericano y por otra parte, aunado a esto, validó una serie de artistas jóvenes, como herederos de legado de estos primeros grandes maestros.

En relación con lo que llamó “maestros del arte latinoamericano” o bien “maestros del arte nuevo” de Centroamérica, José Gómez Sicre, junto con museos y galerías latinoamericanas intentaron establecer algunos nombres (con frecuencia más hombres que mujeres), quienes fueron identificados como figuras clave en el arte moderno de Latinoamérica. En razón de esto, el trabajo editorial y audiovisual de la OEA señaló como padres de la modernidad estética centroamericana a Carlos Mérida (1891-1985) de Guatemala, a Francisco Zúñiga de Costa Rica (1912-1998) e incluso al costarricense Manuel de la Cruz González (1090-1986). Por su influencia sobre generaciones de artistas jóvenes a nivel local, estos nombres habían sido establecidos como las figuras baluartes del arte de la región por el cubano. Ciertamente estos artistas habían tenido una buena acogida en museos internacionales, por curadores de otras instituciones a nivel internacional y de la

literatura del arte moderno de la época, así como por los reportes oficiales de la OEA.

Algunos ejemplos de la centralidad de estas personas en la escena local, se pueden encontrar en eventos como el organizado en el año de 1969, titulado “Maestros Latinoamericanos”³²⁹ en la galería Cisneros de Nueva York, en el cual participó Carlos Mérida; en el caso de González, si bien aparece mucho menos en las fuentes en comparación con Mérida y Zúñiga, su nombre se incluyó en el documental dirigido por Luis Lastra³³⁰: “Arte actual de Centro América y Panamá”, cuyo guión fue escrito por Gómez Sicre.

El documental identifica a González como “el padre del arte nuevo” en Costa Rica. También el *Boletín* anunció con frecuencia los proyectos de González, no solo como mentor de artistas en el Grupo Taller y el Grupo Ocho, sino también como expositor en la galería de la Dirección General de Artes y Letras. Su importancia fue tal que el *Boletín* anunció, en 1966, que el primer ejemplar de la nueva revista de la DGAL contenía un importante comentario sobre una exposición de González³³¹.

En el catálogo de la muestra “Pintores Centroamericanos” que tuvo lugar en la Universidad de Kansas en 1963, se reconoció el papel como mentor internacional que desempeñó Manuel de la Cruz González, ya que no solamente su arte contaba con reputación internacional, sino que se señaló que su inclusión en la muestra fue un reconocimiento a sus “continuos esfuerzos a favor de artistas jóvenes y de su gran influencia en los estudiantes tanto la Universidad de Costa Rica como de la Universidad de Kansas”³³².

³²⁹ Unión Panamericana, “Maestros Latinoamericanos”. *Boletín de artes visuales* 19, núm. 1 y 2 semestres (1969): 114.

³³⁰ Luis Lastra, *Arte actual de Centro América y Panamá* (Washington: Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos, 1970?), 30min.

³³¹ El *Boletín* anunció el lanzamiento de la nueva revista “Artes/Letras”, del órgano oficial de la DGAL. En el primer volumen de la revista se comentó la exhibición de Manuel de la Cruz, por parte de Ricardo Ulloa. En: Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 14, núm. Enero-Junio(1966): 36.

³³² University of Kansas. Museum of Art. *Pintores centroamericanos; an exhibition of contemporary art from Central America, December 1962, January 1963*. Lawrence, 1962. <http://archive.org/details/pintorescen00univ>.

Por su parte, para la década de los cincuenta, tanto Mérida como Zúñiga ya se habían establecido como artistas claves en el mercado y ante los críticos de arte internacionales. Por ello, la trayectoria de ambos, de alguna manera, dio legitimidad a las prácticas artísticas de la región centroamericana.

En las fuentes estudiadas se difundió ampliamente el trabajo artístico de ambos: no sólo formaron parte en exposiciones individuales a lo largo de América Latina, Europa y EE. UU., sino que también representaron a la zona de América Central en las exposiciones de arte regional y latinoamericano; de igual manera participaron en subastas de arte latinoamericano en EE. UU.. Asimismo, para la época, se gestaron publicaciones bajo la forma de importantes catálogos, donde críticos y ensayistas, mayoritariamente mexicanos, aportaron textos analíticos sobre trabajo de estos artistas.

Algunos ejemplos fueron: el texto de 1963 llamado “El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida”, trabajo auspiciado por la Universidad Autónoma de México que contó con escritos de personalidades como Mathias Goeritz. Por otra parte, la publicación de 1970 titulada “Francisco Zúñiga” que versaba sobre la obra del costarricense, fue un catálogo acompañado de un texto del poeta mexicano Alí Chumacero. Esto no quiere decir que los demás artistas no hayan formado parte de catálogos o libros especializados sobre el tema, no obstante, es probable que la mayoría de las publicaciones de este tipo circularan poco fuera de Centroamérica.

En el caso de Francisco Zúñiga, su estatus como referente latinoamericano quedó claro una y otra vez en las fuentes. Ya desde los años cincuenta fue considerado un importante exponente de Latinoamérica y Centroamérica. Ejemplo de ello es su participación en la exposición “Arte de las Américas”³³³, en razón del sexagésimo quinto aniversario de la fundación de la OEA, conocido como el “Día de

³³³ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 63-64, núm. Mayo-Junio (1955): 60.

las Américas". Para la fecha, la DAV organizó una muestra de la colección del Departamento de Bellas Artes del International Business Machines Corporation, de Nueva York en la que participó Zúñiga como máximo exponente del arte latinoamericano. Por otra parte, quizás uno de los eventos más significativos al que fue invitado es el "Modern Latin American Paintings, Drawings and Sculptures"³³⁴, donde expuso, entre otros, junto a Wilfredo Lam (1902-1982), Carlos Mérida, Armando Morales (1927-2011) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Esta exposición sirvió como preámbulo de la primera gran subasta de arte latinoamericano del siglo XX que tuvo lugar en Nueva York. La subasta se dio en octubre de 1979 auspiciada por el Sotheby's Parke Bernet Inc.

Es importante resaltar que, si bien Zúñiga y Mérida se habían trasladado a vivir y trabajar en México en la primera mitad del siglo XX, en las fuentes estudiadas se les identifica como centroamericanos radicados en México. Esto es interesante, puesto que siempre se les señaló como artistas de Centroamérica. Detenerse en este punto es significativo, ya que mucha bibliografía sobre el tema ha invisibilizado la asociación que mantuvieron estos artistas con sus países de origen.

Se encontraron reiteradas menciones en las fuentes que respaldan esta afirmación. En las publicaciones también se resaltó la actividad que realizaron estos artistas en Centroamérica como miembros de certámenes y jurados de concursos artísticos. Por ejemplo, en el caso del V Certamen Nacional de Cultura en El Salvador³³⁵ participaron juntos (Mérida y Zúñiga, junto al artista nicaragüense Rodrigo Peñalba) como jurados del concurso en 1960. Esto evidencia que, de alguna manera, estos artistas consagrados fuera de la región mantuvieron una presencia local y sirvieron como mentores para jóvenes creadores. En esta ocasión, los tres jurados juzgaron fuertemente al arte local, diciendo que era: "limitado en número y pobre en calidad, y no se encuentra en el mismo, sino pocos artistas que

³³⁴Unión Panamericana, "Major Latin American Art Auction", *Revista Américas* 6, núm Enero (1980): 70.

³³⁵Unión Panamericana, "El Salvador: V Certamen Nacional de Cultura". *Boletín de artes visuales* 14, núm. Enero-Diciembre (1960): 70.

traten el arte de la pintura en forma profesional, lo cual es de lamentarse ya que este concurso tiene alcances internacionales"³³⁶.

En definitiva, reconocer que tanto Mérida como Zúñiga continuaron identificándose como centroamericanos, no quiere decir que no hubiesen participado en otros espacios artísticos como mexicanos. Por ejemplo, ambos formaron parte de exposiciones como "Arte contemporáneo mexicano"³³⁷ del año 1964 en el Museo de Arte Feniz (sic), seguramente se hacía referencia en la nota al museo de Phoenix, Arizona, auspiciada por EE. UU. y "galerías de arte privadas".

Este tipo de información apunta a la fluidez de las identidades cosmopolitas que adoptaron artistas como estos, en sus carreras profesionales, para formar parte de esta plataforma artística internacional, ya que también en 1964, Mérida fue parte de la exposición "Arte de Centroamérica y Panamá"³³⁸. En el catálogo de la muestra se señaló que el artista era guatemalteco.

En la exposición "Artistas Centroamericanos en la colección del Museo de Arte Contemporáneo de América Latina"³³⁹, celebrada en California en 1971, se incluyó a Zúñiga en la muestra y se le identificó como un costarricense cuya obra formaba parte de prestigiosas colecciones de América Central y EE. UU.. Por otro lado, a finales de la década de los setenta, el Banco Interamericano de Desarrollo organizó la exposición de grabados internacionales titulada: "Actualidad gráfica, panorama artístico" o "AGPA"³⁴⁰. En la nota y el catálogo se identificó a Zúñiga como artista costarricense y a Mérida como artista guatemalteco. Finalmente, encontramos otro ejemplo en el artículo "Autorretrato"³⁴¹ publicado en Américas en 1950, en el cual Carlos Mérida abordó el tema de sus orígenes identitarios y geográficos, por lo que se auto-definió como una mezcla étnica de maya-quiché y

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 12, núm. Enero-Febrero (1964): 82.

³³⁸ Unión Panamericana, *Boletín de Artes Visuales*, 12, núm. Enero-Febrero (1964): 76.

³³⁹ Unión Panamericana, *Revista Américas* 23, Octubre (1971): 46.

³⁴⁰ Unión Panamericana, *Revista Américas* 30, Abril (1978): 47.

³⁴¹ Unión Panamericana, *Revista Américas* 2, Junio (1950): 24-27, 42, 45.

descendencia española. En el texto mencionó que su pintura nació de su necesidad de llamar al interés sobre la plástica americana.

Por su exitosa trayectoria, tanto Mérida como Zúñiga personificaron el sueño de todo artista de la época: fueron figuras del arte centroamericano que trascendieron la escena local de donde surgieron, y lograron exposición y aceptación en el exterior, especialmente en un país tan competitivo en términos culturales como México. En términos plásticos, el trabajo, especialmente de Mérida y Zúñiga, correspondía apropiadamente con los ideales de “internacionalismo” y “exportabilidad” estética, que aspiró promover Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA.

¿Qué hacía tan internacional al trabajo de estos artistas? Hacia los sesenta, “los nuevos pintores latinoamericanos [estaban] en la búsqueda de un estilo que [pudiera] ser compartido por el hemisferio entero”³⁴². Por esta razón, hubo un interés por parte de la OEA en que el lenguaje internacional en el arte latinoamericano funcionara como “carta de legitimación”³⁴³, capaz de eliminar regionalismos y erradicar una narrativa en el arte vinculada a lo ideológico y a lo político. El cubano escribió en su correspondencia personal que Mérida había sido “un gran viejo a quien mucho admiro. Un verdadero precursor de lo que tenía que ser la pintura de América, cuando en nuestro continente –y especialmente en México– se insistía en un camino erróneo”³⁴⁴, al hacer alusión al muralismo mexicano y al realismo social.

Un artista “internacional” como Mérida o Zúñiga, también debía ser capaz de ser un artista “integral”, es decir una persona hábil en distintas técnicas como terracota, bronce, mármol, piedra, madera, dibujo y óleo. Por ejemplo, a raíz de una

³⁴² José Gómez Sicre, “Trends-Latin America”, *Art in America* 47, núm. 3 (1959): 22-23.

³⁴³ Andrea Giunta. “América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano” (Ponencia presentada en International Seminar Art Studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca, 1-5 de Febrero, 1996), 4, Consultado en: . . . http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf

³⁴⁴ Alessandro Armato, “Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo”. *Revista Caiana* 6, núm. primer semestre (2012): 37.

exposición de Francisco Zúñiga en el Museo Nacional de Costa Rica, en el Boletín se señaló, con admiración, la loable aspiración de este artista por lograr un “arte integral en toda su producción, de grandes o chicas dimensiones, [lo que] nos demuestra nuevas y actuales formas expresivas unidas a una sana asimilación de experiencias estéticas”³⁴⁵.

Las creaciones de estos artistas se caracterizaron, no solamente por la habilidad técnica, sino porque pusieron de manifiesto el contexto multicultural de la zona mesoamericana, al sintetizar en su trabajo el legado de las culturas amerindias de la región. Con respecto al trabajo de Zúñiga, la serie de mujeres de rasgos indígenas recurrió a una revalorización de los fenotipos autóctonos, mediante la pintura y el trabajo escultórico y, por otro lado, en la pintura y el trabajo muralista de Mérida. En ambos, también se reflejó un gran dominio del dibujo y el grabado, con predominio de una línea sintética (en ocasiones geométrica especialmente, en el caso de Mérida).

Como referentes estéticos, el éxito y la influencia de artistas como Mérida, Zúñiga y González, no solo extendió una narrativa estética que validaba el “arte nuevo” centroamericano, sino que, de alguna manera, fue una especie de carta de presentación de nuevos creadores, de cara a la escena internacional del arte. Más allá de la gran movilidad de Mérida y Zúñiga, en el contexto estudiado, se dio una importante actividad de promoción de la figura “del(a) joven artista”.

De esta generación de jóvenes, entre quienes participaron más en el tránsito de eventos internacionales registrados en las publicaciones de la OEA, se destacan: para el caso de Guatemala: Guillermo Grajeda Mena (1918-1998), Dagoberto Vázquez (1922-1999), y Roberto González Goyri (1924-2007), quienes pertenecían a la importante generación de los cuarenta de este país; seguidos por una generación más joven encabezada por: Rodolfo Abularach (1933-2019), Rodolfo

³⁴⁵Unión Panamericana, *Boletín de Artes Visuales* 59, núm Enero (1955): 32-33.

Mishaan (1924), Roberto Cabrera (1939-2014), Margot Fanjul, más conocida como Margarita Azurdia (1931-1998), y Luis Díaz (1939), principalmente.

En el caso de Costa Rica, fueron artistas de una generación mayor como Francisco Amighetti (1907-2000), quienes asistieron a los eventos reseñados en las publicaciones de la OEA, seguidos por un grupo de jóvenes como Hernán González (1918-1987), Harold Fonseca (1920-2000), Lola Fernández (1926), Felo García (1928), Rafael Fernández (1935-2018), Carlos Poveda (1940), entre otros.

Junto a estas personas jóvenes, otros grandes exponentes del arte centroamericano como los ya vistos, y maestros de Sudamérica participaron, en ocasiones de manera simultánea, en exposiciones individuales y grupales a nivel internacional. Estos últimos eventos contaron, muy frecuentemente, con una combinación de estos dos grupos etarios. Ejemplo de ello es, como veremos más adelante, la exposición la “HemisFair ‘68”³⁴⁶, una feria internacional organizada en Texas en el año de 1968, de la cual formaron parte Lola Fernández y Hernán González, junto con Mérida y Zúñiga, entre otros artistas de la región centroamericana.



Fig. 11. Fotografía del exterior del pabellón de Centroamérica en HemisFair'68 (1968). Fuente: [General Photograph Collection], UTSA Special Collections.

³⁴⁶ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 18, núm 1 y 2 (1968): 96-97.

Una vez analizado el grupo de personas y generaciones cuya movilización se difundió en las fuentes analizadas, pasamos a ahondar en las categorías analíticas anteriormente detalladas, donde se clasifican las actividades artísticas con participación de guatemaltecos y costarricenses, entre 1950 y 1996.

A- Exposiciones de arte latinoamericano, donde participan artistas de la región centroamericana:

Esta es la categoría donde se registró un mayor y vigoroso intercambio cultural de artistas de Guatemala y Costa Rica. Fue la primera exposición que apareció en el periodo de estudio de “arte latinoamericano” propiamente, o más bien “arte de las Américas”, la cual contó con artistas de países de Centroamérica. Fue una muestra itinerante, curada por José Gómez Sicre y titulada: “32 artistas de las Américas”³⁴⁷. La muestra fue organizada por la OEA.

Si bien el evento se inauguró en Bogotá en 1949, las obras viajaron luego por la región centroamericana y por Sudamérica. En esta exhibición participaron, entre otros, Carlos Mérida (Guatemala), Rodrigo Peñalba (Nicaragua), Amelia Peláez (Cuba) y Mario Carreño (Cuba). En el caso de Costa Rica, la muestra fue exhibida en el Museo Nacional.

Para Fox³⁴⁸, esta fue la primera exposición itinerante en el hemisferio occidental que circuló exclusivamente en Latinoamérica. Su objetivo fue transmitir una conciencia continental en el público que la vería. Esta muestra ha sido considerada como la cúspide del arte de “acento latinoamericano”, promovido por la OEA y por las instituciones locales de Centroamérica que participaron de ella, incluidas las Direcciones Generales de Guatemala y Costa Rica. Bernal y Pini han explicado que el arte promovido en exhibiciones como estas contenía elementos y

³⁴⁷ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 2, núm. Abril (1950): 8. En este reportaje se menciona que fueron 33 artistas, en otras fuentes se mencionan 32.

³⁴⁸ Claire F. Fox, “The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War”. *Getty Research Journal*, núm. 2 (2010): 91.

afirmaciones: “que ganaron espacio y tipificaron una mirada con pretensiones de homogeneidad en el arte de la región” ³⁴⁹.

Esta exposición es un buen ejemplo para entender el tipo de actividad plástica que se encontró en las fuentes de la OEA. En su gran mayoría hubo una predilección por gestionar exposiciones artísticas viajeras que fueran capaces de reunir un corpus amplio de artistas latinoamericanos, incluyendo obras de artistas del área centroamericana y del Gran Caribe.

Gran parte de la movilización de estos artistas entre las décadas de los cincuenta y setenta, obedeció, más que todo, a la organización de exposiciones, en las que formaron parte de una planilla más extensa de artistas de todo el continente. En estas muestras se incluyó, con frecuencia, una lista de entre 30 y 50 artistas latinoamericanos, y dentro de estos, no menos de 5 artistas de la zona centroamericana. Si bien, este número puede ser muy pequeño en relación con el flujo de intercambio que experimentaron otros artistas sudamericanos, al menos, es significativo saber que, en efecto, diversos artistas de Centroamérica participaron de estas actividades sobre las que conocemos muy poco, debido a que su trascendencia se proyectó fuera de las fronteras de sus respectivos países.

Estas exposiciones de arte latinoamericano y centroamericano sucedieron en un contexto en el que críticos de arte y analistas como Marta Traba, Damián Bayón, Rafael Squirrú, Jorge Romero Brest, Juan Acha y demás personajes influyentes en la teorización del fenómeno artístico de Latinoamérica, se debatían sobre la existencia y características del arte de esta región del continente americano.

En este entorno, la presencia de los centroamericanos se rescató de manera marginal, en los textos creados por estos críticos. El arte latinoamericano como tal

³⁴⁹María Clara Bernal e Ivonne Pini, “Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA”, *Nierika, Revista de Estudios de Arte* 7, núm. 13 (2018): 91.

sostenía que los artistas de la región podían echar mano de cualquier tradición disponible tanto europea como vernácula, “para gestar la materia de expresión que requiriera, con el mismo carácter de originalidad que el centro podía arrogarse para sus producciones”³⁵⁰.

Si bien, cuantitativamente los centroamericanos no fueron un grupo mayoritario en estos eventos, es posible revisar por medio del siguiente gráfico, la frecuencia de participación de artistas centroamericanos en exhibiciones de arte latinoamericano.

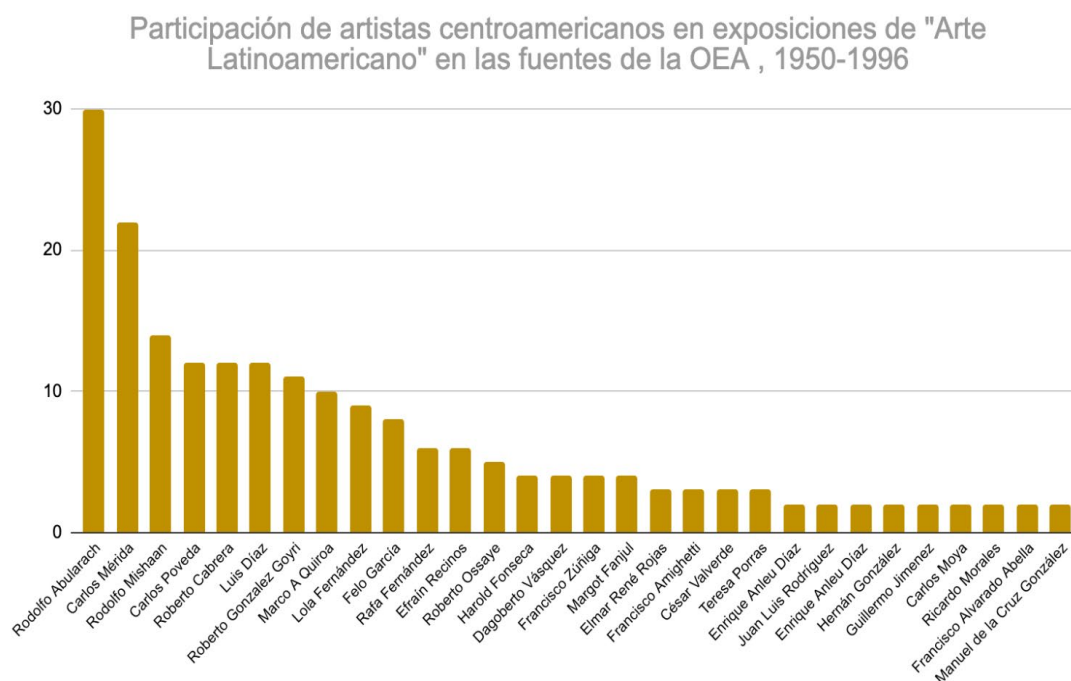


Fig. 12. Fuente: Elaboración propia, 2020

Según el gráfico, el artista que más participó en exposiciones o certámenes de arte latinoamericano fue Rodolfo Abularach, pues figura aproximadamente en 30

³⁵⁰Andrea Giunta. “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”. (Conferencia presentada en La teoría y la crítica de arte en América Latina, Buenos Aires, 8-21 Octubre,1999), 12, Consultado en: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_buenosaries99.pdf,

eventos, de manera individual o grupal. En términos cuantitativos, le siguen Carlos Mérida (unas 22 menciones), Rodolfo Mishaan (14 menciones), Carlos Poveda y Rodolfo Cabrera, Luis Díaz, (todos con 12 menciones).

Tanto Mérida como Abularach reportan una participación constante en exposiciones a lo largo del período de estudio, mientras que, en el caso de Carlos Poveda, parece haber experimentado un intenso tránsito en eventos artísticos especialmente entre 1960 y 1970. La costarricense Lola Fernández es la mujer que cuenta con más presencia en las exhibiciones, pues su nombra se registra en 9 eventos según las fuentes consultadas. Otra mujer que tuvo actividad en estos fue la guatemalteca Margarita Azurdia, quien contó con 4 menciones. Abularach y Poveda fueron dos jóvenes líderes centroamericanos que se caracterizaron por un consistente trabajo gráfico: Abularach con una importante propuesta en tinta y grabado y Poveda en dibujo. Estos artistas participaron en muchas exposiciones de alto renombre, en especial en ediciones de la Bienal de Sao Paulo, como se verá más adelante.

En el caso de Mishaan, el artista vivía en EE. UU. desde la niñez, por lo que circuló activamente en galerías privadas entre las décadas de los sesenta y setenta en ese país. Una de sus series más vistas y mencionadas, en las fuentes revisadas, fue “La Codicia”³⁵¹, la cual fue expuesta entre 1968 y 1969 en EE. UU., así como en Guatemala.

B- Muestras de “Arte Centroamericano y del Caribe”:

Con relación a las exposiciones de arte de la región a nivel internacional, se encontraron, comparativamente, una menor cantidad de exposiciones de arte centroamericano en las fuentes, pues se registran alrededor de una docena, sin

³⁵¹ Según datos del Boletín de Artes visuales se presentó en 1968 en la galería East Hampton, en el BID, y en 1969 en la Sala Enrique Acuña de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Guatemala.

embargo, si se agrega a este movimiento las exposiciones de arte latinoamericano a nivel regional o continental en las que participan centroamericanos (es decir la categoría anteriormente analizada), las cifras dan cuenta de una gran movilización.

La primera exposición que se encontró en las fuentes se realizó entre 1956 y 1957, y se tituló: “Exposición del Golfo de México y del Mar Caribe”³⁵² según el *Boletín*. También fue conocida como la “Exhibición internacional de Arte del Golfo y del Caribe”³⁵³, como se reseñó en la *Revista Américas*. En las fuentes no se compartieron datos sobre el tipo de arte que participó en la muestra, pero sí se mencionó que fue expuesta en el Museo de Houston, Texas. Este evento parece ser una de las primeras ocasiones en que se posicionó el arte moderno centroamericano como tal, y se promovió a nivel internacional.

Las naciones que participaron en la muestra fueron los países de Centroamérica, además de Panamá, Cuba, Haití, República Dominicana, Puerto Rico, y según *Américas*, incluso Colombia. Sobre esta exposición, Gómez Sicre comentó “Es una lástima que el mercado del arte en Nueva York sea tan difícil para el arte latinoamericano”³⁵⁴, reconociendo el lugar central que esta capital tenía en el flujo de artistas de la región.

Este tipo de muestras se hicieron circular por varios espacios en EE. UU., de manera que una misma exposición fue reseñada varias veces en el *Boletín*. Un ejemplo de ello sucedió con la ya mencionada exposición de arte centroamericano efectuada en 1963, en el museo de arte moderno de Kansas. La muestra titulada “Pintores centroamericanos” incluyó obras de Manuel de la Cruz González, Lola Fernández, Rafa Fernández y Harold Fonseca de Costa Rica, Rodolfo Abularach, Elmar Rojas y Roberto Cabrera de Guatemala. La misma exhibición, según el

³⁵² Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 1, núm. Junio 1956-Junio 1957 (1956-1957): 42.

³⁵³ José Gómez Sicre “Arte del Caribe”. *Revista Américas* 8, núm. 6, (1956): 32-35.

³⁵⁴ Gómez S., *Óp. Cit.*, 32.

*Boletín*³⁵⁵, visitó también la Universidad de Pennsylvania y fue organizada por el Colegio de Arte y Arquitectura de esta institución.

Otro evento interesante de señalar fue "Pintura Contemporánea Centroamericana"³⁵⁶, actividad organizada en 1969 en el Instituto Italo-Americano, en Roma, Italia. Según el *Boletín* participaron 42 artistas de la región, entre ellos de Guatemala: Roberto Cabrera, Luis Díaz, Marco A. Quiroa, Elmar Rojas; y de Costa Rica: Francisco Alvarado Abella, Manuel de la Cruz González, Rafa Fernández, Felo García, Discifredo Garita, Ricardo Morales, Carlos Mora Barahona, Floria Pinto, Teresita Porras y Wilberth Villegas. También fueron parte de la exhibición otros países como Honduras, El Salvador y Nicaragua.

Al mapear la actividad presente en las publicaciones estudiadas, resulta interesante el dinamismo con que participaron los artistas de Guatemala y Costa Rica de estas exposiciones. De los datos revisados se desprende que entre 10 y 15 artistas de estos países participaron múltiples veces, en este tipo de muestras referentes al arte centroamericano, con especial empuje entre 1950 y finales de la década de los setenta. Cabe la pena rescatar que, si bien el presente análisis se ha analizado la movilización de costarricenses y guatemaltecos, las fuentes dan cuenta de la presencia de artistas de todos los países de la zona centroamericana, actividad sobre la cual aún conocemos muy poco.

³⁵⁵ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 11, Enero-Diciembre (1963): 93.

³⁵⁶ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 19, núm. 1 y 2 semestre (1969): 183.



Fig. 13. Fotografía de Felo García, Lola Fernández, José Gómez-Sicre, el presidente de Esso Standard Oil que patrocinó la exposición "Modern Artists of Costa Rica" en la OEA, Washington D.C, Tanya Kreysa, Manuel de la Cruz Gonzales y Carlos Poveda, en San José, Costa Rica, 1963. Fuente: Cortesía de Carlos Poveda

Otros países que circularon en estas actividades fueron Nicaragua, Panamá y Honduras, junto a Costa Rica y Guatemala. En muchos de estos eventos se promovió el arte naive o primitivista, donde típicamente expusieron artistas como José Antonio Velázquez (1906-1983) de Honduras y Asilia Guillén (1887-1964) de Nicaragua y, por otra parte, se impulsó el arte gráfico de artistas como el grabadista Julio Zachrisson (1930) de Panamá. Además, el artista con más participación fue claramente Armando Morales, de Nicaragua, seguido por Rodolfo Abularach.

Asimismo, los artistas que participaron unas tres veces fueron cuatro guatemaltecos, entre ellos: Elmar Rojas, Carlos Mérida, Luis Díaz y Roberto Cabrera, y los dos costarricenses Carlos Poveda y Rafael Fernández, seguidos por

panameños y hondureños. Este dato no es sorpresivo, puesto que, como vimos en la categoría anterior, se destacan los mismos nombres que se movilizaron con mayor frecuencia en exposiciones más amplias geográficamente, las cuales convocaron listas más grandes de artistas latinoamericanos. En estas exposiciones ha sido posible identificar la promoción de un arte de la región eminentemente colorido, sintético en sus formas, en algunas ocasiones figurativo y en otras, geométrico.

Según las fuentes, parece ser que el arte centroamericano alcanzó su movilidad más acentuada gracias al evento organizado en torno al Salón Esso de 1964, el cual reunió más de dos decenas de artistas de la región. La exposición circuló ampliamente por EE. UU. y, después de este evento, la DAV creó una serie de películas sobre arte latinoamericano y centroamericano, las cuales fueron exhibidas por todo el continente. Coincidentemente, el artista costarricense Carlos Poveda presentó³⁵⁷ estas películas en el país en 1965, como parte de un curso de apreciación de las artes del Departamento de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

Una de las películas que creó la DAV sobre este arte fue “Arte actual de Centro América y Panamá”, en dicho documental se menciona que la producción artística de países como Guatemala y Costa Rica tuvo en común una capacidad de producir formas y figuras, a partir de las “verdades eternas”³⁵⁸ presentes en el arte de las poblaciones originarias de la región, lo cual atrajo la atención de críticos de arte, compradores de arte y gestores culturales como Gómez Sicre. Este elemento simbólico del vínculo con las culturas autóctonas coincidió, perfectamente, con la noción de arte internacional, que tanto gustó a compradores, museos y galerías en la segunda mitad del siglo XX.

C- Exposiciones individuales o grupales de costarricenses y guatemaltecos:

³⁵⁷ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 13, núm Enero-Diciembre (1965): 60.

³⁵⁸ Luis Lastra, *Arte actual de Centro América y Panamá* (Washington: Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos, 1970?), 30min.

En relación con las exposiciones individuales o grupales de artistas, según su nacionalidad, que fueron registradas tanto en el *Boletín de Artes Visuales* como en la *Revista Américas*, se encontraron algunos eventos supervisados, organizados o bien asesorados por José Gómez Sicre y la DAV de la OEA, y en estrecha colaboración, como ya vimos, con la empresa privada y Direcciones Generales de los países centroamericanos.



Fig. 14. Fotografía de la inauguración de la exposición “Modern Artist of Costa Rica”, en la sede de la OEA en Washington D.C., estamos el Embajador Gonzalo Facio, su esposa, Hernán González, César Valverde y Carlos Poveda. Fuente: Cortesía de Carlos Poveda.

Se celebraron algunos eventos en Europa (principalmente en Italia y Alemania) de exposiciones de arte costarricense o guatemalteco, aunque la mayoría de esas exposiciones se dieron en el continente americano, especialmente en EE. UU.. Por ejemplo, una de las menciones más tempranas de la participación de centroamericanos en EE. UU., se dio con la llegada de los artistas Roberto González Goyri y Roberto Ossaye a Nueva York. Juntos, los artistas realizaron una exposición en la Galería Roko³⁵⁹, hacia 1950. Esta parece haber sido la primera

³⁵⁹ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 3, núm Mayo (1950): 17.

exposición grupal, tanto de guatemaltecos o costarricenses, que se encontró en las fuentes. Según el *Boletín*³⁶⁰, ambos artistas vivían desde hacía más de un año en ese país, gracias a que habían recibido becas para estudiar arte, por parte del Gobierno de Guatemala.

A lo largo del periodo de estudio, se mencionan más de 30 exposiciones de guatemaltecos, y más de 15 eventos de artistas costarricenses en eventos de este tipo. Estos se concentraron sin lugar a dudas, entre 1955 y 1975, en EE. UU.. Los artistas que más participaron del flujo mostraron, eminentemente, arte neofigurativo, abstracción geométrica, pero sobre todo trabajo gráfico en dibujo, grabado y, por ejemplo, en litografía.

Existen algunas tendencias interesantes con respecto a las formas como se movilizaron los artistas. Por ejemplo, para el caso guatemalteco, parece haberse dado mucha más actividad individual. Es decir, las y los creadores exponían con frecuencia, ya sea individualmente o en grupos pequeños (en tríos o parejas), como lo hicieron Goyri y Ossaye. En cambio, los costarricenses participaron en más exposiciones grupales de más de 3 personas. Esto quizás puede obedecer a que varios de los artistas guatemaltecos que exponían de manera individual, se encontraban viviendo o estudiando en EE. UU., tal y como sucedía con los artistas mencionados anteriormente y el ya señalado, Rodolfo Mishaan. Es probable que otras personas se hayan exiliado por la situación política de su país de origen después del golpe de Estado de 1954, por lo que estas situaciones aumentaron sus posibilidades de tener acceso a muestras en galerías privadas de manera individual, a nivel internacional.

Por otra parte, en el caso de Costa Rica, la primera exposición grupal de artistas de este país se dio en febrero de 1964, y se denominó “Arte contemporáneo de Costa Rica”³⁶¹, en la Galería de la OEA. En esta participaron los miembros del

³⁶⁰ *Ibíd.*

³⁶¹ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 12, núm Enero-Diciembre (1964): 10.

Grupo Ocho³⁶² con su nuevo integrante: Carlos Poveda. Entre febrero y mayo de dicho año, la exhibición viajó a Nueva Orleans y a la Galería Rogers en Coral Gables, en Florida. El Instituto de Turismo de Costa Rica, la empresa LACSA, y la Esso Standard Oil financiaron³⁶³ el evento, con el apoyo táctico de la DAV y la DGAL. Por otra parte, la rotación de la muestra fue auspiciada por la empresa privada International Petroleum Company³⁶⁴.

Otra ocasión en que aparece un grupo de costarricenses tan numeroso en una exposición de la OEA fue en 1982, en una muestra titulada: “Nueva pintura de Costa Rica”³⁶⁵, la cual contó con la participación de Carlos Bates, Luis Chacón, Lola Fernández, Rafa Fernández, Cathy Giusti, Gonzalo Morales, Óscar Méndez y Ricardo Ulloa Barrenechea. En un artículo publicado en Américas, se realizó un punzante comentario sobre el arte costarricense al criticar su “realismo simplificado”, diciendo:

Until recently painters and sculptors of Costa Rica have been rather timid in their artistic expression, tending toward the merely descriptive and focusing on landscape and rural life...experimentation with form never ventured beyond the bounds of simplified realism, while color was used in a conventional manner. ³⁶⁶

Un caso interesante, donde participaron delegaciones de ambos países fuera de EE. UU., fue la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado³⁶⁷, celebrada en 1958 en México. En el evento concursaron de Costa Rica: Francisco Alvarado Abella, Francisco Amighetti, Gonzalo Boza, Floria Pinto, Lola Fernández,

³⁶² La agrupación estaba compuesta por Rafael Angel García, Harold Fonseca, Guillermo Jiménez, César Valverde, Luis Daell, Manuel de la Cruz González, Lola Fernández, Carlos Poveda y Guillermo Combariza, también por los escultores Néstor Zeledón y Hernán González.

³⁶³ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 12, núm. Enero-Diciembre (1964): 11.

³⁶⁴ “Artes Visuales”. *Revista Américas* 16, núm. 5, (1964), 38.

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Verónica Gould Stoddart “Latin American Art Market Booms”, *Revista Américas* 34, núm. 5 (1982), 52.

³⁶⁷ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 3, núm. Mayo (1950): 17.

Felo García, Jorge Gallardo, Guillermo Jiménez, Flora Luján, Luccio Ranucci, César Valverde y Luisa González de Sáenz; y de Guatemala: Rodolfo Abularach, Roberto González Goyri, Rina Iazo, Roberto Cabrera, Dagoberto Vázquez, Marco A. Quiroa, entre otros. Los jurados fueron: Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), influyente escritor y crítico guatemalteco, la pintora cubana Amelia Peláez (1896-1968) y el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros (1896-1974).

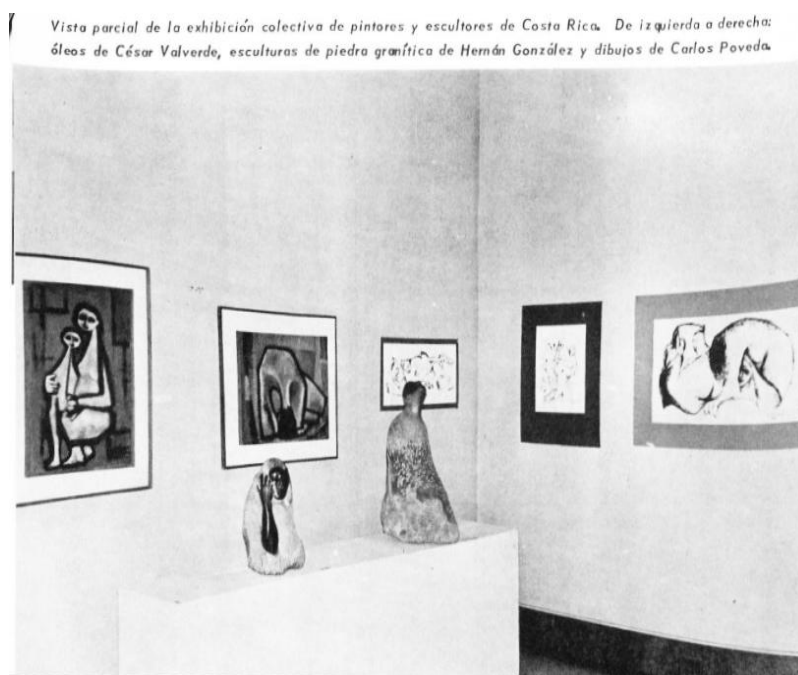


Fig. 15. Fotografía de la vista parcial de la exposición de artistas costarricenses en la galería de la OEA en 1964. Fuente: Boletín de artes visuales 12, núm. Enero-Diciembre, 1964:10

El *Boletín* señaló³⁶⁸ que dicho certamen desató una gran polémica puesto que se dieron riñas sobre la premiación, la cual se reservó para artistas mexicanos exponentes del realismo social. Periódicos de Perú y el mismo *New York Times* criticaron las declaraciones de Siqueiros, quien afirmó que él se dejó guiar por los lenguajes predominantes. La crítica señaló que: “lo que se debía premiar era

³⁶⁸ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 3, núm. Junio-Septiembre(1958): 44.

precisamente los buenos cuadros y no las “buenas tendencias”...Y como solo hay una tendencia que él reconoce- concluía el diario New York Times (...) todo el resto son alfombras y decoraciones de papel para empapelar”³⁶⁹. Por su parte, Octavio Paz afirmó que, “la infamia más grande es no haber invitado a Carlos Mérida”³⁷⁰ a la muestra.

Por su parte, Cardoza y Aragón no solamente estaba vinculado con los círculos de artistas guatemaltecos, sino que su poesía y su trabajo en literatura trascendía fuera de la región centroamericana, ya para los cincuenta. Aragón no solamente fue un prolífico poeta, sino que fue clave en la configuración de un anti-imperialismo latinoamericanista. Esta postura la trasladó a su análisis del fenómeno artístico en Mesoamérica, argumentando lo siguiente: “la necesidad de incorporar los modelos culturales europeos en las prácticas regionales y reclamaba, también, que algunas producciones americanas, como las de José Clemente Orozco, debían formar parte del arte legitimado en los centros internacionales por su gran calidad estética”³⁷¹. La presencia de Cardoza y Aragón en eventos como este denota que existía un mundo de transferencias y movimientos artísticos centroamericanos vinculados con México, del cual sabemos muy poco, pero que fue registrado por las fuentes de la OEA.

De igual manera que en Costa Rica con el Grupo Ocho, en el caso de Guatemala, fueron los integrantes del Grupo Vértebra³⁷² y amigos afines al grupo, quienes dominaron la escena internacional para la época. Dos de los integrantes de estas agrupaciones de Guatemala y Costa Rica, quienes recibieron un importante impulso en sus carreras artísticas, fueron Carlos Poveda, como ya hemos visto, así como Roberto Cabrera. Poveda visitó varios países, como se ha mencionado,

³⁶⁹ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 3, núm. Junio-Septiembre(1958): 45.

³⁷⁰ *Ibíd.*

³⁷¹ Francisco, Rodríguez Cascante. “Identidad cultural y contra-narrativas modernas: el pensamiento antiimperialista de Luis Cardoza y Aragón”. *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales IV*, núm. 6, (2003): 99.

³⁷² El grupo estuvo compuesto por: Elmar René Rojas, Roberto Cabrera, Marco Augusto Quiroa, Ramón Ávila, Enrique Anleu Díaz, Magda Eunice Sánchez y Óscar Barrientos.

gracias al apoyo que le dio personalmente Gómez Sicre; pues después de conocerlo en Costa Rica en los sesenta, le ofreció trabajo en la galería de la OEA. Una de las exposiciones internacionales más importantes en las que participó Poveda, luego de su muestra colectiva en la OEA, fue en la Galería Rubbers en Argentina,³⁷³ en el año 1965. Gómez Sicre le acompañó personalmente en la ocasión.

Por otro lado, Cabrera fue también un caso fascinante en términos de su tránsito a nivel internacional y local. En 1962³⁷⁴ el artista participó por primera vez en una exposición en la OEA junto a Marco Augusto Quiroa. Como vimos antes, Cabrera tuvo presencia a menudo en las exposiciones de arte latinoamericano, centroamericano y también en eventos grupales o individuales, por lo que fue, quizás, el artista con mayor movilidad a nivel internacional y particularmente en la zona centroamericana.

Más allá de estudiar ejemplos de estos casos particulares, hay algunos patrones de movilización de otros artistas menos conocidos en la historia del arte de ambos países, los cuales vale la pena mencionar, al menos para sugerir su investigación en un futuro. Estas son exposiciones interesantes de artistas (ya no de integrantes necesariamente del Grupo Ocho o Vértebra) de Guatemala y Costa Rica, en ciudades norteamericanas, principalmente.

Para empezar, en 1955 el *Boletín* reportó la inauguración de la obra pictórica de la artista costarricense Pachita Crespi (1900-1971), realizada en su propia galería en la ciudad de Nueva York. Al parecer, según la publicación, la galería estaba ubicada en el número 205 Este de la calle 58. Según las fuentes, Crespi había participado³⁷⁵ en exposiciones individuales en Norteamérica desde los años cuarenta. En Costa Rica, ella había sido parte³⁷⁶ de un proceso fundamental en el

³⁷³ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 13, núm. Enero-Diciembre(1965): 36.

³⁷⁴ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 10, núm. Julio-Diciembre(1962): 10.

³⁷⁵ Smithsonian Institution; *Report of the United States National Museum. Meetings and Special Exhibits*, 14, 1 de Octubre, 1943.

³⁷⁶ Eugenia, Zavaleta Ochoa. *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. (San José, Costa Rica: EUCR, 2004), 136.

que se dio la consolidación de las “Exposiciones de Artes Plásticas” llevadas a cabo en el Teatro Nacional en la década de los años treinta del siglo XX.

Otro caso fascinante consiste en la movilización de la “monja pintora”³⁷⁷ de Costa Rica, conocida como Sor María de la Salette (1925). Ella participó en una exposición en la Sede del Banco Interamericano de Desarrollo en Washington en 1967. Salette fue alumna de Francisco Amighetti, de Manuel de la Cruz González y de Margarita Bertheau (1913-1975), y se destacó por su trabajo en obra abstracta. Además, participó en la escena artística costarricense, así como a nivel regional, al presentarse en países como El Salvador, y exponer en espacios como la Galería Forma³⁷⁸.

Otro caso curioso fue el de la artista Carmen Lesay o Carmen Venegas Livesay (1912/1914?–1991), quien participó en una exposición individual en 1969³⁷⁹, acompañando una muestra de arte precolombino costarricense. La historia de Venegas es fascinante. La artista recibió una beca del gobierno de Costa Rica para cursar su formación en ingeniería eléctrica en la Universidad William and Mary de Virginia, EE. UU.³⁸⁰, en los años treinta. De acuerdo con las fuentes, Venegas se convirtió en “the first Latin American woman to earn an electrical engineering degree in the United States”³⁸¹. Además de haber sido pionera de la aviación y la ingeniería, Venegas fue también cantante, pintora y bailarina, ya que efectuó estudios de arte en la Universidad UCLA. En su carrera como artista adoptó el

³⁷⁷ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 17, núm. II Semestre. (1967): 54

³⁷⁸ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 13, núm. Enero-Diciembre (1965): 70

³⁷⁹ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 19, núm. 1 y 2 semestres (1969): 107

³⁸⁰ “Recordarán nuestros lectores que hace algunos meses emprendió viaje a los Estados Unidos ingresando a la Universidad William and Mary nuestra distinguida compatriota Carmen Venegas a quien el congreso concedió una beca para realizar estudios en ingeniería eléctrica”. “Carmen Venegas tomará parte en el torneo aéreo que se celebrará en Indianápolis”. *Diario La Tribuna*, vol. XVI, núm. 4379, 30 de mayo, 1935. Portada-6.

³⁸¹ Para más información consultar: Imrvt, “Carmen Venegas, VPI’s First International Woman Graduate”. <https://vtspecialcollections.wordpress.com/2018/03/29/carmen-venegas-vpis-first-international-woman-graduate/> (Consultado 08 Enero de 2020) y Emily Allen, “The First International Students at VT: By Year”. <https://wayback.archive-it.org/5315/20151024012843/http://spec.lib.vt.edu/archives/diversity/InternationalVPI/byyear.html> (Consultado 29 de abril de 2020).

nombre Carmen Lesay. Como residente de EE. UU., Lesay participó en estas exposiciones como artista (pintora y bailarina) costarricense.

Adicionalmente a todos estos casos individuales, en el reportaje de estos eventos de artistas de Guatemala y Costa Rica se incurrió en errores. Por ejemplo, hubo una muestra donde dos artistas fueron presentados como pintores de Guatemala en 1969, en la famosa Galería Zegri³⁸² de Nueva York. Ellos fueron el nicaragüense Alejandro Aróstegui (1935), futuro cofundador de la Galería Praxis en Managua, y Leonel Vanegas (1942-1989) de reciente promoción; quizás el error de confundirlos como guatemaltecos se dio debido a que ambos habían cursado estudios en Guatemala, por lo que el *Boletín* los identificó incorrectamente como provenientes de dicho país.

Casi hacia el final del periodo de estudio, a finales de los años setenta e inicios de los ochenta, los eventos individuales y grupales de guatemaltecos y costarricenses mermaron considerablemente. Con la desaparición del *Boletín* en los setenta, se perdió ese registro de actividad transnacional del arte latinoamericano. Entre los años de 1988 y 1996, se hicieron eventos con algunos artistas centroamericanos con lenguajes más cercanos al arte contemporáneo, los cuales fueron reportados en la *Revista Américas*.

En los reportajes se hizo énfasis en el análisis de conceptos y problemáticas de género y la potenciación de lenguajes como la fotografía del guatemalteco Luis González Palma³⁸³. Si bien la foto no era un medio nuevo en las páginas de *Américas*, el trabajo conceptual de Palma sí fue una propuesta artística completamente distinta al arte promovido por los órganos de la OEA con anterioridad. Otro ejemplo de estos nuevos intereses en trabajo artístico regional se evidencia en 1991, cuando *Américas* publicó un reportaje sobre mujeres en el arte

³⁸² Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 19, núm. 1 y 2 semestres. (1969): 87.

³⁸³ K Mitchell Snow, "The haunting gaze of Guatemala". *Revista Américas* 48, núm. 3 (1996), 32-39.

titulado “Bright Visions Fine Contours”³⁸⁴. El análisis agrupó artistas de Cuba, Colombia y Costa Rica.

D- Certámenes internacionales con participación de guatemaltecos y costarricenses:

Mucha de la movilidad de artistas a nivel internacional se dio mediante los certámenes que aparecen comentados o simplemente mencionados en las fuentes de la OEA. Son numerosos los concursos en los que participaron artistas de Guatemala y Costa Rica, por lo que este tema sin duda es un campo abierto a la investigación futura, ya que es necesario profundizar en los tipos de arte que conformaron estos espacios, y cuál fue el impacto de estos encuentros en las artes visuales de la región.

Por ahora, con la información que arrojan las fuentes, se pueden sacar algunas conclusiones sobre lo observado en estos espacios. Previo a 1950 conocemos en Centroamérica ciertos antecedentes de eventos a nivel regional como la “Exposición Centroamericana”³⁸⁵ de Guatemala en 1987, la cual consistió en una feria industrial y cultural internacional; o bien la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” en Costa Rica en 1935. Estas bienales fueron claros antecedentes de intentos para generar intercambios entre los países de la región. La bienal de 1935 reunió obras vinculadas a las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, mientras que las bienales aquí estudiadas evidenciaron un apoyo al arte vinculado al estudio de lo latinoamericano, desde propuestas de renovación gráfica del grabado y el dibujo, el trabajo neo-figurativo y expresionista, así como planteamientos asociados a una fuerte exploración matérica de nuevos medios y elementos semi-instalativos. En las bienales de la segunda mitad del siglo

³⁸⁴ Bárbara Mujica “Bright Visions Fine Contours”. *Revista Américas* 43, núm. 3 (1991), 44-51.

³⁸⁵ Un interesante recuento fue realizado por María Lorena Castellano Rosfríguez, en el marco de maestría en Historia de la Universidad Fernando Marroquín, el documento se puede encontrar en la siguiente dirección web.
https://www.academia.edu/12266487/Exposici%C3%B3n_Centroamericana_de_1897.

XX, se premió con asiduidad la pintura abstractizante y neofigurativa, así como el dibujo y el grabado.

Eventos regionales como estos, de tal envergadura, fueron sin duda difíciles de organizar y de sostener, sin que existiesen las figuras de las Direcciones Generales antes de la segunda mitad del siglo XX; quizás esta fue la razón por la que las bienales con fondos públicos se lograron organizar con mayor frecuencia hasta los años setenta. Tampoco es casualidad que posterior a ello, la organización de estos eventos despegó gracias al patrocinio de la empresa privada.

Para mediados de 1940, y con mayor ímpetu después de 1950, se consolidó uno de los eventos más constantes y más importante de América Central, a saber: los “Certámenes Nacionales de Cultura” o bien el “Certamen 15 de Septiembre”, cuya convocatoria inicialmente se limitó a los artistas del país que organizaba el evento, con poca participación de personas provenientes de las naciones vecinas. A lo largo de los años cincuenta, por su asiduidad y constancia, las fuentes de la OEA registraron anualmente este evento. Tanto en estas publicaciones, como en la prensa centroamericana local, se encontraron noticias sobre la actividad que suscitó este certamen en Centroamérica.

El concurso parece haber sido creado en Guatemala en 1946³⁸⁶ y en la década siguiente fue rebautizado como el Certamen Nacional Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes “15 Septiembre”. Con este cambio en su nomenclatura, a partir de las siguientes décadas, el evento se replicó en varios países de la región como en El Salvador, Honduras y Costa Rica. En las ediciones nacionales del certamen siempre hubo una convocatoria abierta a artistas centroamericanos, por lo que si bien, inicialmente fueron eventos locales, pasaron a tener una clara orientación a promover el intercambio de artistas a nivel regional. El evento se organizó gracias a las posibilidades de gestión y coordinación de las

³⁸⁶ Carlos González Orellana. *Historia de la Educación en Guatemala* (Guatemala: Editorial José Pineda Ibarra, 1970), 475-476.

Direcciones Generales de los diversos países y fue publicitado para una audiencia más amplia, tanto en la prensa de los países de Centroamérica como mediante las fuentes de la OEA.

En periódicos, tanto de Costa Rica como de Guatemala, se encontraron noticias año tras año, donde se divulgó la información, no solo sobre la convocatoria, sino sobre los resultados del concurso. Esta información parece haber tenido el objetivo de estimular y fomentar la participación de artistas centroamericanos en los concursos de los demás países. Con ocasión del evento en 1966, la DGBA y el Ministerio de Educación de Guatemala anunciaron que podían "participar todos los centroamericanos incluyendo a Panamá y Belice"³⁸⁷, y concursar por un primer premio de 1500 quetzales.

Por otro lado, en el primer certamen organizado por el gobierno de El Salvador en la Sala Permanente del Departamento de Artes Plásticas en 1956, el *Boletín*³⁸⁸ informó que participaron 62 cuadros de toda América Central, incluidos once artistas de Guatemala, quince de El Salvador, dos de Honduras, uno de Nicaragua, seis de Costa Rica y un artista de Panamá. En la edición de 1960 del certamen, el costarricense Rafael Fernández recibió una mención honorífica en el evento organizado por Guatemala. Por su parte, durante casi una década consecutiva, Efraín Recinos ganó un premio en el Certamen Nacional de Cultura de El Salvador, durante los años sesenta.

Para críticos y promotores de arte como José Gómez Sicre, estos certámenes fueron una parte integral del fortalecimiento de los estímulos para el arte latinoamericano. Aunque el cubano también manifestó que estos eventos se podían volver cíclicos y rutinarios, pues siempre premiaban a los mismos artistas. En las páginas del *Boletín de Artes Visuales*, Gómez Sicre comentó la necesidad de ampliar oportunidades de este tipo, ya que:

³⁸⁷ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 15, núm. Julio-Diciembre (1966): 75.

³⁸⁸ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 70-73, núm. Enero-Febrero-Marzo (1956): 50.

Los estímulos son, por lo general, o mermados u opacos, o bien a un tratamiento rutinario que se ha limitado casi siempre a un círculo vicioso: "academia - beca al exterior- salón nacional - premio - profesorado", jerarquía inmovible, designio inflexible de la vida del artista plástico latinoamericano por mucho tiempo³⁸⁹.

Con relación al papel que jugó la empresa privada en la promoción de estos eventos, existen dos ejemplos icónicos de certámenes centroamericanos privados en el periodo de estudio: por una parte, en la década de los sesenta se creó el ya mencionado "Salón Esso de Artistas Jóvenes", el cual mostró una selección de artistas centroamericanos entre 1964 y 1965; por otra parte, hacia los años setenta, la empresa Xerox creó los certámenes pictóricos Xerox, celebrados en Panamá a lo largo de la década.

El Salón Esso fue un concurso creado por la Esso Standard Oil de New Jersey, EE. UU., compañía asociada a la International Petroleum Co., cuyas sedes estaban también en Colombia y Centroamérica. La Esso no solamente creó espacios como el "Salón Esso de Artistas Jóvenes", sino que estimuló la compra de obras de arte, las cuales típicamente fueron presentadas en ferias internacionales en EE. UU.. Ejemplo de ello fue la inclusión del Salón en la exposición para la conmemoración del 75 aniversario de la Fundación del Sistema Interamericano³⁹⁰. Respecto a este evento, Frank Getlein comentó lo siguiente sobre el arte de la región:

La muestra ofrecida es testimonio irrefutable de la espontaneidad, originalidad y pujanza de la creación artística de Latinoamérica...Hay una abstracción racional; hay una elevada representación. Pero la corriente central parece ser la del sentido y la comunicación expresados mediante medios abstractos e impresionistas. Con artistas jóvenes así, el arte

³⁸⁹ José Gómez Sicre, "Al lector". *Boletín de artes visuales* 9, núm. Enero-Junio (1962): 1-3.

³⁹⁰ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 13, núm. Enero-Junio (1965): 22-23.

latinoamericano, cuenta con grandes esperanzas; con esta exhibición se ha logrado ya mucho³⁹¹.

Esta labor de movilización de artistas por iniciativa de la empresa privada se realizó en estrecha colaboración con Gómez Sicre y con instancias locales,³⁹² las cuales recomendaron artistas para la muestra y fungieron esencialmente como jurados. Según el *Boletín*, las instituciones que participaron en el evento de 1964 fueron: la Dirección General de Artes y Letras en San José, la Dirección General de Bellas Artes de Guatemala, la Biblioteca Nacional de El Salvador, la Escuela de Artes Plásticas de Guatemala, Escuela Nacional de Artes Plásticas de Tegucigalpa, la Escuela Nacional de Bellas Artes de Managua, y el Instituto Panameño de Arte.

Una vez filtrados los artistas por medio de estas instituciones locales, José Gómez Sicre, el artista salvadoreño Salarrué y Marta Traba de Bogotá actuaron como segundos jurados³⁹³, y los últimos filtros fueron Gustave Von Groschwitz (Director del Instituto de Artes del Carnegie), Thomas M. Messer (Director del museo Guggenheim), y Alfred J. Barr, (Director del museo MoMA), quienes finalmente escogieron los artistas para la exposición.

En esta misma línea, los Festivales Xerox fueron también certámenes regionales realizados aproximadamente cada dos años, apoyados por la OEA, instancias locales y la empresa privada. Aunque fueron fundamentales en el intercambio de artistas en los setenta, actualmente sus catálogos no son fáciles de encontrar para poder determinar con mayor claridad, qué artistas participaron en cada ocasión.

Lo que sabemos es que el primer evento se dio en 1969, y posteriormente hubo convocatorias rastreables hasta 1979. La artista costarricense Dinorah Bolandi

³⁹¹ Frank Getlein "El Arte joven de América". *Revista Américas*, 17, núm 6. (1965): 20 y 24.

³⁹² Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 13, núm. Enero-Junio (1965): 22.

³⁹³ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 13, núm. Enero-Junio (1965): 23.

(1923-2004)³⁹⁴ participó como jurado en el primer certamen celebrado en Panamá en 1970, junto con José Gómez Sicre y el entonces Director de Programa de Bellas Artes de Miami. Luego, artistas como Claudio Carazo, Felo García y Rodolfo Stanley de Costa Rica concurren al evento en diversas ediciones.

Como hemos visto, estos eventos no solamente fueron espacios donde circularon artistas centroamericanos, sino que también permitieron la participación de intelectuales de la región en calidad de jurados. En el certamen pictórico Xerox de 1971, el jurado³⁹⁵ estuvo conformado por Thomas Messer (1920-2013), director del Guggenheim, David Manzur (1929), artista de Colombia y el artista Roberto González Goyri de Guatemala. En 1973-1974, formaron parte del jurado el crítico de arte y arquitecto guatemalteco Lionel Méndez (1939-1998) y el crítico suizo radicado en Costa Rica Jean Pierre Guillermet (1921-2017), quien fue la pareja de la artista Lola Fernández. De igual forma, en la edición de 1977 el historiador del arte costarricense Guillermo Montero se desempeñó como jurado.

Los certámenes Xerox dieron un nuevo aire a estos eventos competitivos en el arte de la región, puesto que fueron espacios que aseguraron la movilización del trabajo artístico de los centroamericanos y entre ellos de Guatemala y Costa Rica, en un espacio de crítica y profesionalización del gremio artístico. Antecedieron el fortalecimiento de otros concursos privados como Juannio, entre 1964 y 1965 y Paiz hacia 1978, los cuales funcionaron como subastas más que como competencias artísticas. Para Virginia Pérez Ratton, la Bienal Paiz “existía desde los años setenta en Guatemala, estructurada dentro de clasificaciones anacrónicas en sus diversos salones”³⁹⁶, y dicha estructura no cambió hasta 1998, cuando se invitó a jurados como Shifra Goldman (1926-2011) y Marianne de Tolentino (1930).

³⁹⁴ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 20, núm. 1 y 2 semestres (1970): 100.

³⁹⁵ Unión Panamericana, *Revista Américas* 23, núm. Noviembre-Diciembre (1971):40-41.

³⁹⁶ Virginia Pérez-Ratton, “¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso”, en *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso*, ed. Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al. (San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2012), 60.

La OEA fue enfática al felicitar la tendencia internacional en la financiación corporativa de estos eventos artísticos. Se celebró de manera especial, el surgimiento de más bienales a nivel sudamericano entre 1950 y 1960, como la Bienal Americana de Arte en Córdoba, Argentina, apoyada por Kaiser Industries; la Bienal de São Paulo fundada por Francisco Matarazzo Sobrinho; así como la Bienal de Coltejer iniciada en 1968, en Medellín Colombia.

La OEA participó con una delegación propia oficial de la “Unión Panamericana” (organizada por la DAV), en tres ediciones consecutivas (1953, 1955, 1957)³⁹⁷ de la más famosa bienal del continente en Brasil. Si bien la OEA formó parte del evento “como súper-Estado”³⁹⁸, en 1955 la delegación de la UP en la bienal³⁹⁹ fue descrita como un espacio, para mostrar el talento americano de artistas que, por diversas razones, no pudieron participar en la delegación de sus propios países.

En la edición de la Bienal de São Paulo de 1957, Rodolfo Abularach ganó una mención honorífica por sus dibujos en tinta. Por su parte Carlos Mérida también participó en la delegación de la UP, y recibió el premio de adquisición por su obra Estabilidad sobre dos puntos (1956). A pesar de estas conquistas, José Gómez Sicre se lamentó por la pésima selección que enviaron algunos otros países de Centroamérica y el Caribe en sus delegaciones dicho año. En un artículo que publicó en *Américas* en 1958, dijo que en la bienal “concurrieron grupos mal escogidos de Costa Rica, la República Dominicana y Paraguay”⁴⁰⁰. Según el cubano los países debieron haberse limitado a presentar “a sus mejores pintores abstraccionistas, campo en que puede[n] competir internacionalmente sin

³⁹⁷ Gordon W., “Pan-American Dreams...”, 44.

³⁹⁸ José Gómez Sicre. “IV Bienal de São Pablo”, *Plástica 10*, núm. enero-febrero (1958).

³⁹⁹ Museo de arte moderno de Brasil, *III Bienal: catálogo general* (Sao Paulo: Americana de Arte y Arquitectura, 1955), 255.

⁴⁰⁰ José Gómez Sicre “Visita a la IV Bienal”. *Revista Américas 10*, núm. 2, (1958), 32.

temores”⁴⁰¹. En esa edición, Costa Rica participó⁴⁰² entre otros, con pinturas de Teodorico Quirós, Rafa Fernández, y con esculturas en madera de Néstor Zeledón.

Más adelante en 1962, Rodolfo Mishaan y Rodolfo Abularach, fueron los dos delegados que la Dirección General de Bellas Artes de Guatemala envió a la VI Bienal de São Paulo. Posteriormente en 1965, Carlos Poveda participó de la delegación de la UP y recibió una mención honorífica⁴⁰³ por sus dibujos de esmalte negro sobre papel, en la VIII Bienal de São Paulo (04 Sept - 28 Nov, 1965). Roberto Cabrera participó en la IX edición de esta bienal⁴⁰⁴ en 1967.

El artista Luis Díaz también brilló en la Bienal de São Paulo, esta vez en la edición número XI de dicho evento. Su participación le aseguró el gran premio latinoamericano en escultura como parte de la delegación de Guatemala, con la instalación *El Gucumatz en persona* (1971). La crítica de arte franco-guatemalteca Edith Recourat (1914-1974) mencionó que, en gran parte, este gane se debió a “la directora de Bellas Artes de Guatemala, Eunice Lima, por haber confiado en el talento de Luis, tan poco reconocido oficialmente en su propia tierra hasta ahora”⁴⁰⁵. En 1973, Luis Díaz volvió⁴⁰⁶ a participar de la bienal junto a Margot Fanjul, entre otros guatemaltecos. Por su parte Francisco Amighetti participó en 1971 y 1973 de este evento en Brasil.

⁴⁰¹ Ibidem.

⁴⁰² Museo de arte moderno de Brasil, *IV Bienal del museo de arte moderno de Sao Paulo: catálogo general* (Sao Paulo: Prefeitura do município de São Paulo, 1957), 169-170.

⁴⁰³ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 13, núm. Enero-Diciembre (1965): 8.

⁴⁰⁴ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 18, núm. 1 y 2 semestres (1968): 128.

⁴⁰⁵ Edith Recourat “Luis Díaz en la Bienal de Sao Paulo: El Gucumatz en Persona”. *El Imparcial*, vol. L, núm 16071, 11 de septiembre 1971, 3.

⁴⁰⁶ Museo de arte moderno de Brasil, *XII Bienal de São Paulo: catálogo general* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1973).



Fig. 16. Fotografía de la nota “Luis Díaz en la Bienal de Sao Paulo: El Gucumatz en persona” (1971), sobre el triunfo de Luis Díaz en Brasil, donde se puede ver la instalación que le dio el gane. La nota apareció en periódico El Imparcial. Fuente: Biblioteca Nacional de Guatemala.

Por la Bienal Coltejer de Medellín pasaron artistas centroamericanos. La bienal había sido llamada así por el patrocinio que una empresa textil le daba al evento. De la región participaron creadores como Felo García, en 1968⁴⁰⁷; y según su hoja de vida también lo hizo en 1970. García había participado también de la Bienal de São Paulo en 1958. Luis Díaz participó en la II Bienal de Coltejer en 1970 con “una instalación cuyo montaje fue hecho en esa ciudad según instrucciones que Díaz mismo envió a través de siete radiogramas”⁴⁰⁸. Margot Fanjul participó en la III Bienal de Coltejer con su Serie Mármoleos en 1972, esta obra consistió en un grupo de “esculturas realizadas con formas simples y puras que, a partir de la intervención

⁴⁰⁷ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 18, núm 1 y 2 semestres (1968): 68.

⁴⁰⁸ Marcia Vázquez Peralta, *El Arte Plástico Guatemalteco 1980-2000: Estudio de cuatro artistas*. (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Abrapalabra n.44, 2011), 26.

del público y el acto de girar las piezas, se accionaban para adquirir nuevas formas”⁴⁰⁹.

Estos certámenes, concursos y bienales fueron espacios de experimentación para las y los artistas que las frecuentaron, aunque también surgieron por la consolidación del mercado del arte a nivel continental. A través de estos espacios de competencia públicos y privados -en muchos casos financiados por industrias multinacionales- se dio la circulación de otros actores importantes en el ecosistema cultural regional: los críticos de arte e intelectuales asociados al arte centroamericano.

A pesar de los esfuerzos por sostenerlos, muchos de estos eventos tuvieron una vida corta. Espacios como estos para el intercambio regional no se volvieron a realizar hasta las siguientes décadas, cerca de los años noventa, ante una nueva oleada de “Primeras Bienales” latinoamericanas y centroamericanas. Quizás el declive de estos concursos después de los ochenta, tuvo que ver con las dificultades ya evidentes en las décadas previas para asegurar la circulación de obras, situación que el propio José Gómez Sicre ya había denunciado años antes, en las páginas del *Boletín*.

De igual manera, y con características muy distintas, las ferias de arte en Estados Unidos fueron también espacios importantes para el intercambio del arte de la región centroamericana. Tal es el caso de la apertura de pabellones de Arte de Centroamérica y Panamá en eventos de este tipo, celebrados en ciudades como Minnesota, Nueva York y Texas, y promovidos por la OEA. Las ferias más importantes del período se dieron en los años 1955, 1964 y 1968, según las fuentes. No obstante, diversos artistas ya habían participado en los años cuarenta, en actividades similares organizadas en EE. UU.. Por ejemplo, en San Francisco entre 1939 y 1940, el artista costarricense Manuel de la Cruz González participó de la

⁴⁰⁹ Rosina Cazali, “Margarita Rita Rica Dinamita”, en *Tres mujeres, tres memorias: Margarita Azurdia, Emilia Prieto, Rosa Mena Valenzuela*, ed. Virginia Pérez Ratton (San José: TEOR/ética, 2009), 28.

muestra “Treasure Island” y, posteriormente, en la feria de 1939 realizada en Nueva York. Según Lauran Bonilla-Merchav:

González was one of the few Costa Rican artists of the Generation of the 1930s whose painting achieved a degree of international recognition toward the end of the 1930s. In 1939 Manuel de la Cruz González was selected to exhibit in the New York World’s Fair representing Costa Rica in the “Contemporary Art from Seventy-Nine Countries” exhibition sponsored by the International Business Machines Corporation (IBM)... In 1934 he was featured in the Who’s Who in America Guide (Yale University Press)⁴¹⁰.

En el caso de la 44va feria anual de Minnesota en 1955⁴¹¹, se contó con la participación de Roberto Ossaye de Guatemala, así como artistas de República Dominicana y Cuba, además de Rodrigo Peñalba, de Nicaragua. La asistencia de los países en el evento fue organizada por la DAV de la OEA. En la Feria Mundial de 1964⁴¹² en Nueva York, participaron 48 artistas centroamericanos financiados por la empresa Esso. La muestra luego circuló⁴¹³ por la Galería Sutton Place en Baltimore y por la Galería Bonino de Nueva York, con patrocinio de la Inter-American Foundation for Arts, propiedad de los Rockefeller.

De Costa Rica fueron invitados: Teresa Porras, Tanya Kreysa, Manuel de la Cruz González, Carlos Poveda, Rafa Fernández, Lola Fernández, y Harold Fonseca; y de Guatemala: Luis Díaz, Efraín Recinos, Roberto González Goyri, Rodolfo Mishaan, Roberto Cabrera, Juan de Dios González, Marco Quiroa, Elmar Rojas, Rodolfo Abularach, y Carlos Mérida.

⁴¹⁰ Lauran Bonilla-Merchav, “Manuel de la Cruz González: Transnationalism and the Development of Modern Art in Costa Rica” (Tesis doctoral, CUNY Academic Works, 2014), 62-63.

⁴¹¹ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 67-68, núm. Septiembre-Octubre (1955): 76.

⁴¹² Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 12, núm. Septiembre-Octubre (1964): 76.

⁴¹³ En la Galería Bonino, la selección de obras es de Stanton L. Catlin, de Yale University, Thomas M. Messer director del Guggenheim e Ida E Rubin de la Inter American Foundation. A Baltimore viaja obra de Cuba, de Carlos Poveda de Costa Rica, Alfredo Sinclair de Panamá, el resto de Sudamérica y México. A Bonino viaja Abularach y Rodolfo Mishaan de Guatemala, artistas cubanos, Armando Morales de Nicaragua, el resto de Sudamérica y México, como Luis Camnitzer.

En dicha ocasión Henry A. Wallace, el Secretario de Agricultura norteamericano, y coordinador de la comisión organizadora de la feria, comentó que el evento tenía el objetivo de mejorar la comprensión que EE. UU. tenía sobre las Américas y que la vía para lograrlo era el uso de un arte libre, al afirmar:

The World of Tomorrow will see a great increase in understanding among the Americas. The Latin-speaking and English-speaking peoples of the New World love this hemisphere for the opportunities it has given them. It is appropriate therefore that each New World Nation should express freely and fully its artistic ideals. ... I hope the future will see further efforts of this sort to develop art and cultural consciousness among the Americas. All of America is coming of age⁴¹⁴

Por otra parte, en la feria titulada “Hemisferia 68” organizada en San Antonio, Texas, los centroamericanos participaron con el patrocinio de la Fundación Kamco⁴¹⁵. En dicha ocasión el artista Hernán González recibió el premio nacional de escultura de Costa Rica, por su obra *Unidad* (1968), la que, según el artista, plasmó la “unidad económica de América Central y la integración social de la gente de todas partes que vive al borde exterior del progreso”⁴¹⁶.

E- Movilización de artistas costarricenses y guatemaltecos dentro de la región centroamericana:

La última categoría de análisis con relación a esta actividad artística, tiene que ver con los espacios que se activaron a nivel centroamericano para mostrar arte de Guatemala y Costa Rica, es decir, lugares donde se expuso con mayor frecuencia, no solamente el arte nacional, sino donde se menciona la aparición de artistas de la región. En general, como ya se ha apuntado, las Direcciones

⁴¹⁴ Olga U. Herrera, *American Intervention and Modern Art in South America* (University Press of Florida, 2017), 34.

⁴¹⁵ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 18, núm. 1 y 2 semestres (1968): 96-97.

⁴¹⁶N. de R. “Costarricense esculpe en piedra su protesta en vez de hacerlo mediante la política”. *La Nación*, vol. XXIV, núm. 7558 (16 de Enero de 1970), 53.

Generales fueron de manera indiscutible, las instituciones por medio de las cuales se coordinó la movilización de algunos artistas de la región.

Por ejemplo, para el caso costarricense y guatemalteco, se rastreó un movimiento de exposiciones de artistas costarricenses en Guatemala y guatemaltecos en Costa Rica, pasando por las Direcciones Generales. Lo mismo sucedió con otros artistas panameños, salvadoreños y hasta sudamericanos. Por ejemplo, los artistas Omar D'León (1929), Alberto Icaza (1945-2002), de Nicaragua y Alfredo Guzmán Schwartz (1947) de Guatemala, formaron parte⁴¹⁷ del programa cultural de la DGAL de Costa Rica, con ocasión del traspaso de poderes de la Presidencia de la República en el año 1970.

Otras instancias nacionales como galerías o escuelas de artes plásticas fueron también instrumentos para potenciar la movilización de artistas a nivel centroamericano. A su vez, en las fuentes se registró una intensa labor para acoger exposiciones de arte centroamericano e internacional, por parte de institutos de enseñanza del idioma inglés. Por ejemplo, en Guatemala el Instituto Guatemalteco Americano⁴¹⁸ coordinó muchas exposiciones internacionales y en Costa Rica, mediante el Centro Cultural Costarricense-Norteamericano se organizaron algunas exposiciones de arte norteamericano⁴¹⁹ y sudamericano.

Algunos lugares adicionales, importantes de rastrear como epicentros de este circuito local, fueron las universidades e institutos de turismo en Centroamérica. Por ejemplo, para 1964⁴²⁰ la Universidad Nacional de Honduras organizó el concurso de pintores hondureños y centroamericanos "Certamen 15 de Septiembre", donde el artista costarricense Harold Fonseca participó como jurado del evento. A su vez, hacia 1966⁴²¹ el artista costarricense Carlos Poveda asistió a

⁴¹⁷ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 20, núm. 1 y 2 semestres (1970): 50.

⁴¹⁸ En 1973 por ejemplo, el IGA trae a Guatemala la exhibición "Arte de las Américas", Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 23, núm. 1 y 2 semestres (1973): 54.

⁴¹⁹ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 17, núm. II semestre (1967): 40.

⁴²⁰ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 12, núm. Enero-Diciembre (1964): 100.

⁴²¹ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 14, núm. Enero-Junio (1966): 96-98.

una exposición de sus dibujos más recientes, en el Museo de la Universidad de Puerto Rico. De igual manera, en 1970 la Universidad de Costa Rica acogió una exposición de artistas hondureños⁴²² en la Facultad de Bellas Artes. Estos son algunos ejemplos del intercambio permanente que existió del arte de la región. La lista de actividades de esta índole es amplia y es una temática aún abierta a investigaciones futuras.

La cantidad de eventos registrados de esta índole es tan alta, que en el presente análisis se ha intentado mapear y dar cuenta de la diversidad y la intensidad de este intercambio. Sin embargo, en el futuro será necesario utilizar esta información para realizar una lectura más profunda sobre el contexto en que se dan estos eventos, para poder sentar algunas hipótesis, que nos permitan entender más ampliamente el entramado local que facilitó esta actividad, y su impacto en las redes locales de artes visuales.

En relación con las galerías de arte que participaron de estos circuitos artísticos a nivel local, en Guatemala, la Galería DS, creada en 1964, por el estadounidense Daniel Schafer (1937-2004) y el artista Luis Díaz, aportó un espacio fundamental durante el periodo de estudio para muestras de arte regional. El *Boletín* anunció en una de sus ediciones que: “conforme al material informativo recibido por nuestras oficinas, el principal centro de las actividades creadoras en el plano de las artes plásticas de Guatemala hasta la fecha es la Galería DS, situada en la Reforma”⁴²³. La DS mostró mayoritariamente exposiciones de artistas guatemaltecos, en la época.

En Costa Rica, dos galerías se destacaron entre la información reportada: la Galería Amighetti fue establecida⁴²⁴ por Marta Amighetti Luján y su esposo el norteamericano Edward Roberts Smith en 1967. Ese mismo año, el artista Felo

⁴²² Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 20, núm. 1 y 2 semestres (1970): 50.

⁴²³ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 18, núm. 1 y 2 semestres (1968): 128.

⁴²⁴ “Temen desaparición de la Galería Amighetti”. *La Nación*, vol. XXIV, núm. 7558, (16 de Enero 1970), 53.

García inauguró la Galería Forma⁴²⁵, la cual permaneció abierta hasta mediados de la década de los setenta. Forma se presentó en el *Boletín* como una nueva galería “para los artistas centroamericanos, que agrupa a los más destacados pintores ceramistas y escultores”⁴²⁶. En 1969, la Galería Amighetti inauguró el II Salón de Pintores y Escultores Jóvenes, en el cual se incluyeron no sólo artistas locales, sino jóvenes centroamericanos, como el guatemalteco Moisés Barrios. Otros artistas regionales participantes fueron: Arnoldo Ramírez Amaya, Carmen Victoria Mas, Gerardo González, Jorge Castillo, Ana Griselda Hine, Crisanto Badilla, el escultor Carlo Magno Vanegas y Edgar Ugalde, entre otros. En 1970⁴²⁷, la misma galería exhibió una muestra de dibujos y acuarelas nicaragüenses y en 1976 acogió una muestra de pintores jóvenes de Guatemala⁴²⁸.

Finalmente, al revisar los proyectos de movilidad centroamericana cuya actividad divulgó y ayudó a levantar la OEA, es imprescindible mencionar el caso de CREAGRAF o el Centro Regional de Estudios Especializados en Artes Gráficas. Para los años de estudio no se encontró otra iniciativa tan compleja y multifacética como ésta.

El proyecto fue creado en el seno de dicho organismo, en coordinación con el gobierno de Costa Rica. La iniciativa se comenzó a debatir durante una sesión del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (CIECC), la cual se reunió⁴²⁹ en 1974 en Santo Domingo, República Dominicana. Una vez aprobado, tuvo una vigencia de 4 años renovables⁴³⁰. Con alguna dificultad, el acuerdo se prorrogó cuatro veces, hasta finales de la década de los ochenta. Desde que inició: “a partir de 1976, el CREAGRAF convierte a San José de Costa Rica en

⁴²⁵ “Galerías de Arte en San José”. *La Nación*, vol. XXI, núm. 6574, Sección Comentarios (28 de Abril de 1967), 4.

⁴²⁶ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 16, núm 1 semestre (1967): 44.

⁴²⁷ Unión Panamericana, “Galería Amighetti”. *Boletín de artes visuales* 20, núm. 1 y 2 (1970): 50.

⁴²⁸ “Exposición de jóvenes pintores guatemaltecos”. *La Prensa Libre* vol. 83, núm. 23579 (10 febrero 1976), 18.

⁴²⁹ Ileana Alvarado Venegas, “Proyecto Multinacional especializados en Artes Gráficas (CREAGRAF)” (Tesis de Licenciatura en Historia del Arte. Universidad de Costa Rica, 1992), 20.

⁴³⁰ Alvarado V., *Óp. Cit.*, 24.

un centro de importancia para la gráfica de la región”⁴³¹, con la participación de artistas de Centroamérica, Panamá y las islas del Caribe como República Dominicana, Barbados y Haití.

Las primeras ediciones del taller fueron divulgadas en las fuentes de este organismo, pero cerca de los años ochenta el taller no se volvió a mencionar en los aparatos de divulgación de la OEA, a pesar de que continuó existiendo hasta finales de esa década. Aunque se concibió como un espacio de capacitación artística, no logró posicionarse como más que un taller de formación técnica⁴³². Los objetivos del proyecto fueron⁴³³: la capacitación de artistas en técnicas necesarias para varios medios como la difusión periodística, el diseño comercial, industrial, así como la tipografía y diagramación. También fue central la actualización de profesores de enseñanza en artes. Asimismo, fue importante el fomento del estudio de la ilustración gráfica para libros educativos, para situar el arte nacional, regional y continental a disposición de todos los ciudadanos de todas las clases sociales, con estos medios masivos de difusión.

Según las investigaciones sobre el tema, las dificultades que atravesó el proyecto para sostenerse tuvieron que ver con dos situaciones: una a lo interno de la Universidad de Costa Rica (UCR), institución que acogió el proyecto, y la Escuela de Artes Plásticas, por un lado, y por otro, debido a un conflicto entre dicha universidad y el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes⁴³⁴ de Costa Rica (MCJD).

En 1987 la lucha entre la Escuela de Artes Plásticas y dicho ministerio tuvo que ver con diferencias de criterio sobre cómo dirigir el proyecto. A lo interno de la

⁴³¹ Luis Paulino Delgado Jiménez, “La creación artística, el grabado y original múltiple desde la perspectiva del derecho de autor” (Tesis de Licenciatura en Derecho, Universidad de Costa Rica, 2009), 10-11.

⁴³² Ileana Alvarado Venegas, “Proyecto Multinacional especializados en Artes Gráficas (CREAGRAF).” (Tesis de Licenciatura en Historia del Arte. Universidad de Costa Rica, 1992), 36.

⁴³³ Alvarado V., Óp. Cit., 21.

⁴³⁴ Alvarado V., Óp. Cit., 138.

UCR se suscitaron otros problemas relacionados con que la Vicerrectoría de Docencia se involucró en la designación del coordinador del proyecto, que hasta el momento había sido supervisado sólo por el director de esa escuela. Según las fuentes, hubo tres fases⁴³⁵ en la disputa entre la Universidad y el Ministerio: Una primera fase hacia 1985, cuando el MCJD se involucró en la evaluación del programa. Posteriormente, hacia 1987 cuando el Museo de Arte Costarricense presionó para intervenir en el programa, con intención de trasladar CREAGRAF al Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.

La última fase de disputa, que sepultó las posibilidades de continuidad del proyecto, se dio hacia 1988, cuando dentro de Costa Rica no se lograron conciliar las diferencias en el Plan de Operaciones del programa. Según Ileana Alvarado y Luis Paulino Delgado, los términos del financiamiento también afectaron el proyecto. Ya que la OEA aportó⁴³⁶ entre 30 y 32 mil dólares anuales, mientras que el MCJD aportó 10 mil colones anuales: suma que apenas cubría los materiales de un año de los talleres⁴³⁷. La acogida del proyecto en Santo Domingo había incluido una promesa por parte de los países de la OEA para cooperar con el financiamiento del programa. Estas cuotas por países nunca se cumplieron, por lo que el fondo que se le asignaba a CREAGRAF era deficiente desde el inicio.

Los cursos se impartieron durante las vacaciones lectivas de la UCR, entre enero y febrero de cada año y algunas ocasiones en junio-julio. Los primeros cuatro talleres fueron asignados por la OEA⁴³⁸ mediante el coordinador y artista del proyecto ante esa organización, el señor Ángel Hurtado. Hacia 1980 la administración del proyecto recayó en la Unidad técnica de Artes del Departamento de Asuntos Culturales y luego en la División de Artes y Asuntos de la Juventud de la OEA.

⁴³⁵ Alvarado V., Óp. Cit, 139.

⁴³⁶ Alvarado V., Óp. Cit., 31.

⁴³⁷ Alvarado V., Óp. Cit., 52.

⁴³⁸ Alvarado V, Óp. Cit., 31.

El total de personas capacitadas en los diez cursos ofrecidos hasta 1988 fueron más de 200⁴³⁹ artistas de los países miembros de la OEA. Esto corresponde por país a: 85 personas de Costa Rica, Nicaragua y El Salvador, quienes participaron con aproximadamente 15 personas cada uno. Panamá participó con 14 artistas, Guatemala y República Dominicana con 11 artistas, Honduras con 10 artistas. Muchos más artistas procedentes de países de Sudamérica asistieron al taller. Un gran acierto del proyecto fue la posibilidad de becar a más de un centenar de personas para cursar estos talleres.

CREAGRAF funcionó como un gradiente más en el complejo entramado de espacios por medio de los cuales la OEA aportó en el estímulo del intercambio cultural de artistas de Centroamérica. Artistas como Lola Fernández, quienes ya tenían una estrecha relación con la OEA participaron de estos talleres. Fernández era entonces docente de la UCR, y por ello asistió en la escogencia de los becados; por su parte Rodolfo Abularach fue el primer instructor con el que contó el proyecto en 1976. Sin duda, por su importante formación en grabado en EE. UU. y por su cercanía con la OEA.

El artista costarricense Juan Luis Rodríguez participó de los talleres, siendo ya era un influyente instructor en el Taller de Grabado que creó la Universidad de Costa Rica y posteriormente, la Universidad Nacional de este país; a su vez, el artista César Valverde estuvo vinculado a los talleres, como Decano de la Escuela de Bellas Artes de la UCR, en 1976.

Otros y otras artistas vinculadas a la OEA de América Latina fueron parte de esta iniciativa, tales como Carlos Colombino, de Paraguay, quien participó como instructor en 1978. Si bien, todos los países de Centroamérica estuvieron representados en los talleres que se impartieron por medio de CREAGRAF, quizás la historia más interesante pendiente de estudiar sobre este programa, fue el intercambio que se dio con el Caribe, por medio de este proyecto. Las fuentes

⁴³⁹ Alvarado V., Óp. Cit., 38-39.

evidencian que alumnos de Haití, Suriname, Jamaica, Barbados y Santa Lucía participaron, a lo largo de los años, en estas clases. De Guatemala, artistas como Isabel Ruiz, Rafael Ayala, Zipacná de León y Alfredo Guzmán Schwartz fueron alumnos.

2.2.2. Espacios y ciudades a nivel internacional donde se exhibió el arte de artistas guatemaltecos y costarricenses según las fuentes de la OEA

Otra valiosa información que se desprende de las fuentes analizadas tiene que ver con los espacios más allá de Centroamérica, en donde estas actividades y personas concurren, y donde se tejieron interacciones culturales en torno al arte moderno de estos países.

Las muestras que hemos revisado a lo largo de este capítulo se organizaron mayoritariamente en galerías y museos de arte en EE. UU., así como en Europa y Latinoamérica. Como ya vimos, en el continente americano los eventos y certámenes se dieron especialmente en Sudamérica (en Argentina, Venezuela y Colombia). En Europa se dieron eventos en Alemania, Italia, Francia y España. En EE. UU. la actividad se concentró en grandes ciudades y estados norteamericanos como Washington, Boston, California, Nueva York y Texas, por mencionar algunas ubicaciones.

Washington por supuesto acogió muchas actividades, por ser la sede de la OEA y contar con su propia galería de arte. A su vez, en dicha ciudad estaban ubicadas otras instituciones internacionales comprometidas con la promoción de la cultura latinoamericana en sus galerías, como el Museo Smithsonian o el Banco Interamericano de Desarrollo. La capital estadounidense ya era, para entonces, un centro diplomático de ese país y por esa razón, para los años sesenta, la ciudad -y específicamente la galería de la OEA- se convirtieron en el epicentro de la actividad cultural del arte latinoamericano a nivel internacional. En 1976, Verónica Gould Stoddard afirmó la importancia de esta metrópoli en la *Revista Américas*, diciendo

que: “La galería Corcoran, la OEA y ahora el Smithsonian son los centros más importantes de display de arte latino”⁴⁴⁰ en los EE. UU.. Ciertamente, desde la OEA, Gómez Sicre había contribuido a posicionar esta ciudad en el centro de las discusiones artísticas, tanto a nivel de exposiciones como de adquisición de obras. Su deseo había sido que la OEA fuera un único punto de referencia en relación con el arte latinoamericano, desde donde se trazaran “los vínculos existentes con las principales capitales de América Latina”⁴⁴¹.

Podríamos asumir que las fuentes hablarían de un intenso intercambio cultural de artistas centroamericanos, mayoritariamente por medio de la ciudad de Washington. No obstante, se encontró que, si bien los artistas centroamericanos viajaron vigorosamente a esta ciudad, Nueva York fue el lugar de mayor visitación en este tránsito. En el siguiente gráfico se muestra la frecuencia en porcentaje de exposiciones, en que participaron artistas de Guatemala y Costa Rica en esta ciudad. Alrededor de un 30% de la actividad se concentró allí, mientras que en

⁴⁴⁰Jane Harmon de Ayoroa, “El Arte Latinoamericano en el Hirshhorn”, *Revista Américas* 28, núm. Enero (1976), 16-18.

⁴⁴¹María Clara Bernal e Ivonne Pini, “Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA”, *Nierika, Revista de Estudios de Arte* 7, núm. 13 (2018): 87.

Washington se registró cerca de un 20% de las actividades que sucedieron durante los años de estudio.

Ciudades y países donde exponen artistas centroamericanos, 1950-1996

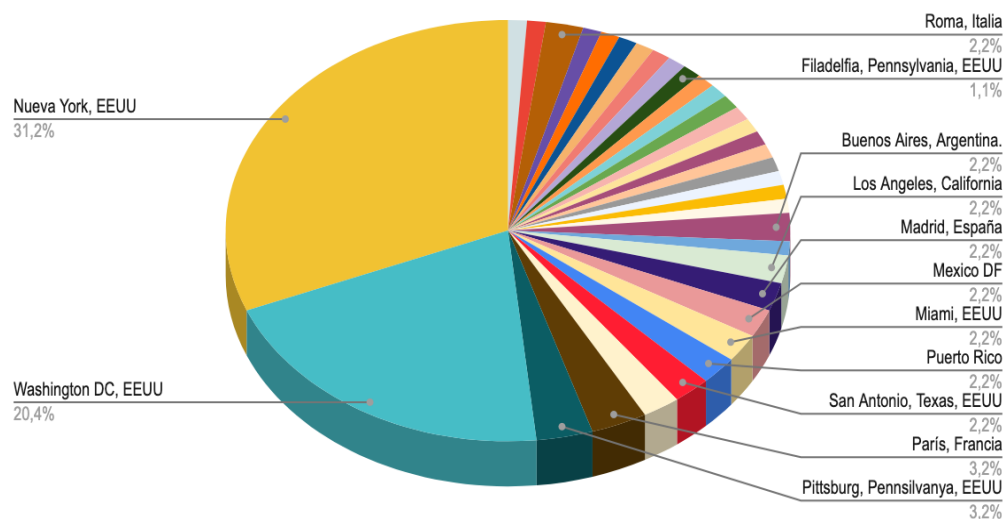


Fig. 17. Fuente: Elaboración propia, 2020

Según el gráfico, un 50% del flujo cultural del que participaron artistas centroamericanos, se dio entre estas dos ciudades norteamericanas (Washington D. C y Nueva York), sin contar las exposiciones que se realizaron en el resto del país, las cuales sin duda elevaron considerablemente el porcentaje total de actividad de artistas de Guatemala y Costa Rica en EE. UU..

La otra mitad del flujo detectado, ese otro 50% de movilización de las y los artistas se dio a nivel internacional, en Europa y Latinoamérica. La participación de artistas centroamericanos ocurrió en frecuencias muy similares entre Roma, Alemania, Francia y España, principalmente, así como Caracas, Argentina y México, con alrededor de un 3% a 2% de la actividad en cada ciudad, esto quiere decir, menos de una decena de exposiciones en las décadas de estudio.

¿Por qué Nueva York acaparó el intercambio artístico de los guatemaltecos y costarricenses? Esto se puede entender como resultado de un nuevo orden global de posguerra. Dado que las capitales europeas habían sido golpeadas por la Segunda Guerra Mundial, Nueva York creció en importancia como centro económico y cultural. Por otra parte, la ciudad se convirtió en un imán y en un faro de la actividad cultural internacional durante la Guerra Fría. Claire Fox señala que Nueva York formaba parte de una serie de “puntos de recepción”, en el circuito del arte durante esta contienda cultural, compuesto por “New York, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Lima, Mexico City, Sao Paulo, Caracas, and Washington and then radiating outward to encompass other major cities, such as Tokyo, Sydney, and Stockholm”⁴⁴².

Según las entrevistas realizadas, las y los artistas sabían que dicha ciudad era un lugar central para sus prácticas artísticas, y fue, gracias a las redes que pudieron generar a través de Washington y la OEA, que lograron fortalecer las posibilidades para movilizarse por otras ciudades y espacios (como galerías y museos) a lo largo de los EE. UU. y a nivel internacional. Este dato es relevante para recalcar que la movilidad de artistas centroamericanos no se puede explicar únicamente a través de la figura de Gómez Sicre. Los artistas fueron capaces de construir sus propias redes y agenciarse exposiciones y oportunidades a nivel mundial, al aprovechar, entre otras oportunidades, las redes que la OEA poseía.

Para entender el lugar de Nueva York en este tránsito cultural, debemos tomar en cuenta la fuerte circulación de arte de guatemaltecos y costarricenses en galerías privadas, a lo largo de todo el estado neoyorquino y la costa oeste de ese país. Las fuentes evidencian que hubo muestras en espacios expositivos en Manhattan, Brooklyn, Queens, Los Hamptons y también en galerías del estado de Rhode Island.

⁴⁴²Claire F. Fox, “The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War”. *Getty Research Journal*, núm. 2 (2010): 84.

Los espacios más importantes en los cuales los centroamericanos mostraron sus obras -sobre todo a partir de los años cincuenta- fueron: la Galería Zegri (posteriormente la Galería Sudamericana), la Galería Bonino⁴⁴³, la Galería Roland de Aenlle y la Galería Paele, entre otras. En las entrevistas realizadas, las y los artistas recordaron estos establecimientos y mencionaron haber mostrado sus trabajos en todas o alguna de ellas.

La mayoría de la actividad se concentró, como ya se dijo, en la Galería Sudamericana o Zegri, así como en la Galería Cisneros, también ubicada en Nueva York. Estas dos galerías tuvieron entre cinco y diez exposiciones de artistas de Guatemala y/o Costa Rica, a lo largo del periodo.

| Tabla 5. Lista de galerías mencionados en las fuentes de la OEA, donde expusieron artistas guatemaltecos y costarricenses, 1950-1996 | |
|--|---|
| <p>En EE. UU.:</p> <p>Sutton Place Gallery, Baltimore</p> <p>Peale's Baltimore Museum and Gallery of Fine Arts, Baltimore</p> <p>Galería Bonino, Nueva York</p> <p>Roko Gallery, Nueva York</p> <p>Galería Sudamericana, Nueva York</p> <p>Martha Jackson Gallery Nueva York</p> <p>Cisneros Gallery, Nueva York</p> <p>East Hampton Gallery, Nueva York</p> <p>Graham Gallery, Nueva York</p> <p>AAA Gallery, Nueva York</p> <p>Squibb Gallery, Nueva York</p> <p>David Hebert Gallery, Nueva York</p> <p>Cocran Gallery, Nueva York</p> <p>Gallery North, Rhode Island Nueva York</p> <p>Gallery of Modern Art, Arizona</p> <p>Randolph Gallery, Texas</p> | <p>Helena Newland Gallery of art, Los Angeles, California</p> <p>Michel Berger Gallery, Pittsburg</p> <p>J. L. Hudson Gallery, Detroit</p> <p>Boyd-Britton Gallery, Chicago</p> <p>Adams Morgan Gallery, Washington</p> <p>Fuera de EE. UU.:</p> <p>Galería Buchholz, Múnich</p> <p>Walter Engel Gallery, Toronto</p> <p>Collector Gallery, Calgary, Canadá</p> <p>Galería de arte mexicano Inés Amor, México</p> <p>Galería Rubbers, Argentina</p> <p>Galería Le Soleil Dans la Tête, París</p> <p>Galería Ph-Reichenbach, París</p> |

Fuente: Elaboración propia 2020

⁴⁴³ En el Boletín de Artes Visuales Vol. 20 de 1970 se informa que la Galería Bonino tiene sedes en Buenos Aires y Río de Janeiro. En Argentina la dirección era Marcelo T de Alvear, 656, BA, en Brasil Rua Narata Ribeiro. Esto indica que las propias galerías crearon complejas redes de artistas.

Además de las galerías, también otros espacios de exhibición en EE. UU. fueron catalizadores de continuas exhibiciones centroamericanas, o al menos incluyeron arte de esta región en sus programas, entre los que destacan los museos de arte moderno, universidades y galerías en Texas, Pennsylvania, Nueva Orleans, Massachusetts, Miami, Kansas, Oklahoma, Baltimore, California, donde se acogieron a artistas de Guatemala y Costa Rica reiteradas veces. Las exposiciones registradas en los museos, por ejemplo, mostraron asiduamente exhibiciones grupales, mientras que en los espacios privados, como las galerías, primaron las muestras individuales o de pocos artistas (en promedio 5 o menos artistas por exposición).

Otro sitio que albergó cierto grado de actividad, fue el Centro para las Relaciones Interamericanas (CIAR) o bien, como aparece nombrado en el *Boletín de Artes Visuales*, el Centro de Relaciones Interamericanas (ubicado en 680 Park Avenue, NYC), de la familia Rockefeller. En la galería de este Centro se mostraron reiteradas exhibiciones de artistas de Guatemala y Costa Rica.

| Tabla 6. Museos y universidades mencionados en las fuentes de la OEA, donde exponen artistas guatemaltecos y costarricenses, 1950-1996 | |
|--|---|
| EE. UU.: -Museo de Bellas Artes de Houston -Penn State University | -Peale's Baltimore Museum and Gallery of Fine Arts, Baltimore -Museo del Centro Cívico, Filadelfia |

| | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> -La Jolla Art Center, San Diego. -Butler Institute of American Art, Ohio -Rutgers University, New Jersey -MOMA, Nueva York -McNay Institute, San Antonio, Texas -Rockland Foundation, Nueva York -Museum of Science and Industry, Los Ángeles, California -Dwight Art Memorial, Holyoke, Massachusetts -Instituto de Arte Contemporáneo, Washington -Greenwich Library, Connecticut, Nueva York -Philbrook Art Center, Tulsa -Centro para las Relaciones Interamericanas, Nueva York | <ul style="list-style-type: none"> -Delaware Art Center, Delaware -Isaac Delgado Museum of Art, New Orleans -Brooklyn Museum, Nueva York -Brandeis University, New Jersey -Union Carbide Building, Nueva York -McDonough School Art Department, Baltimore -Museo de la Universidad de Puerto Rico <p>Fuera de EE. UU.:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Museo del Toro, Madrid -Museo de Arte Moderno, París |
|---|--|

Fuente: Elaboración propia 2020

Dicho Centro se creó en 1967 como una organización privada sin fines de lucro (además, un club por invitación especial), para nutrir las relaciones culturales y comerciales entre EE. UU. y Latinoamérica. Asimismo, para asegurar “una más efectiva comunicación entre aquellos que se preocupaban de los procesos políticos, económicos y sociales que tenían lugar en el hemisferio, y una mayor comprensión en los Estados Unidos de las tradiciones artísticas y culturales en boga en América Latina, la zona el Caribe y Canadá”⁴⁴⁴. Años después, el Centro para las Relaciones Interamericanas pasó a llamarse: “The Americas Society”.

El edificio que ocupó el Centro fue donado⁴⁴⁵ por la entonces dueña del inmueble la Marquesa de Cuevas (o Margaret Rockefeller Strong de Larraín 1897–1985), prima de David Rockefeller (1915-2017). La Marquesa de Cuevas fue, además, la nieta materna de uno de los fundadores de las empresas Standard Oil, el magnate John D. Rockefeller, empresas que como hemos visto, apoyaron la

⁴⁴⁴ “El imperio Rockefeller”. *Punto Final* 81, Suplemento, núm Junio (1969): 14.

⁴⁴⁵ George James, “Margaret Strong De Larraín, 88”. <https://www.nytimes.com/1985/12/04/nyregion/margaret-strong-de-larrain-88.html>. (Consultado el 15 Diciembre, 2019).

promoción del arte centroamericano y latinoamericano, por medio de la Esso Standard Oil, principalmente. Por otra parte, en Nueva York los grandes museos de esta ciudad incluyeron en sus colecciones obras de centroamericanos. Ejemplo de ello fue la compra que realizó el MoMA⁴⁴⁶ de la obra *Cabeza de Lobo* (1956), de Roberto González Goyri, en dicho año. Estas instituciones tenían, a su vez, íntimos nexos con otro Rockefeller, aparte de la Marquesa de Cuevas, es decir, con el señor Nelson Rockefeller.

Otra adquisición importante de la obra de un guatemalteco o costarricense por parte de un museo en las décadas de estudio, correspondió a Juan Luis Rodríguez. Según el artista,⁴⁴⁷ entre 1963 y 1964, el Museo de la Villa de París ya había comprado una obra suya. Posteriormente, en 1969, el Ministerio de Cultura de Francia adquirió la pieza *Le pont* (1969), para el Museo de Arte Moderno (MAM) de París. Según el *Boletín*, la obra era un collage en madera quemada. Para Rodríguez, su “verdadera consagración”⁴⁴⁸ en la palestra internacional, se dio gracias a esa compra de su obra, que hizo el MAM. En una entrevista con el periódico *La Nación*, el artista comentó que no consideró este trabajo el mejor de su portafolio, “pero fue el que más gustó a los expertos que lo visitaron a su taller”⁴⁴⁹.

Se consultó la base de datos de la colección del MAM en París pero, desafortunadamente no se halló rastro de la pieza en su catálogo. Aunque, en este museo sí hay registro de la participación de Rodríguez en exposiciones de arte latinoamericano desde 1962 en dicha ciudad, donde fue estudiante por un tiempo.

⁴⁴⁶ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 74-76, núm. Abril, Mayo-Junio (1956): 37.

⁴⁴⁷ Luis Fernando Quirós, “Los acentos sobre las íes”. *L'Fatal. Revista de Arte Contemporáneo* 0, núm. 1 (2015): 18-20.

⁴⁴⁸ Marjorie Ross, “Cuadro de Juan Luis Rodríguez en el Museo de Arte Moderno de París”, *La Nación*, vol. XXIV, núm.7578, (5 de Febrero de 1970), 36.

⁴⁴⁹ *Ibídem*.

Las fuentes también hacen referencia a una movilización de artistas hacia EE. UU. por sus propios medios, gracias a instancias locales como becas estatales o por medio de la OEA. Acá anotamos un par de casos particulares, con relación a Harold Fonseca y Rodolfo Abularach, aunque ciertamente otros artistas pudieron viajar a otros países con becas estatales en la época de estudio y gracias a otras oportunidades.



Fig. 18. Afiche de la exposición de arte latinoamericano donde participa Rodríguez. Fuente: Fondo de Archivos Públicos, del Museo de Arte Moderno de la Villa de París.

Fonseca estudió en el Corcoran School of Art y el Art Institute en Chicago⁴⁵⁰, al haberse movilizado a dicho país por trabajo. Rodolfo Abularach recibió una beca del gobierno de Guatemala hacia 1958-1959 para estudiar en el Arts Students League y Graphic Art Center en Nueva York. En razón de esto comentó: “Yo paré en Enero del 58 en Washington, y fui a conocer a Gómez Sicre (...), estuve unos días y me fui a Nueva York a la Escuela de Arts Students League, entré por un semestre a aprender grabado”⁴⁵¹. Una vez allá, el embajador guatemalteco en EE. UU. le consiguió una beca adicional para viajar un mes por la costa este de aquél

⁴⁵⁰ Marta Castegnaro, “Harold Fonseca”, *La Nación*, vol. LII. Núm. 18.728. secc. Viva, 16 de septiembre de 1998, 14.

⁴⁵¹ Rodolfo Abularach (artista guatemalteco), en discusión con la autora, 1 de agosto 2019.

país. Posteriormente, en 1962, OEA le otorgó⁴⁵² otra beca de dos años para estudiar grabado en Pratt Graphic Art Center o Pratts Graphic Center en Nueva York.

En algunos casos, menos numerosos, Gómez Sicre procuró personalmente dar asistencia laboral y económica a algunos artistas centroamericanos para que se movilaran a EE. UU.. Esto sucedió en especial con Carlos Poveda, como ya se mencionó anteriormente, pero también sucedió con Armando Morales (1927-2011) y el mismo Abularach. Al ser entrevistados, tanto Poveda como Abularach, recordaron que en gran parte la posibilidad de insertarse en el flujo de exposiciones en EE. UU., se dio gracias a que lograron obtener visas de trabajo en ese país, ya sea porque laboraron en la sede de la OEA en Washington, o por la apertura de posibilidades de estudio en Nueva York.

Tanto el guatemalteco como el costarricense mencionaron que, justo cuando el artista mexicano José Luis Cuevas contrajo matrimonio a mediados de los sesenta, dejó “vacante” su posición como compañero de viajes de Gómez Sicre, en la OEA. Los artistas señalaron que percibieron haber sido seleccionados “como sustitutos” de Cuevas, lo cual es interesante, en el sentido que permite entender mejor las ramificaciones de la relación que Gómez Sicre estableció con sus artistas.

En el caso de Carlos Poveda, fue invitado a vivir en la casa del cubano en Washington y a trabajar en la OEA, cuidando la sala de la galería de la OEA. Poveda mencionó también que en el documental que realizó Luis Lastra sobre arte centroamericano, con un guión elaborado por el crítico cubano, durante las tomas en las que se habla de su obra, se encontraba hospedado en la casa de Gómez Sicre. Sobre su tiempo trabajando en la OEA, Poveda comentó: “Yo tenía que ir nada más los sábados, de 11 de la mañana a 4 de la tarde, a estar pendiente de la sala de exposiciones de la OEA, a cuidar la exposición. Y a conocer a gente que venía. Yo me presentaba y saludaba”⁴⁵³. Poveda indicó que además de estas

⁴⁵² Rodolfo Abularach (artista guatemalteco), en discusión con la autora, 1 de agosto 2019.

⁴⁵³ Carlos Poveda (artista costarricense), en discusión con la autora, 21 de diciembre 2018.

labores, fue el encargado de transportar herramientas de grabación como trípodes y cámaras, para los otros cortos audiovisuales sobre arte latinoamericano que realizó para la OEA con Luis Lastra, junto con Ramón Ozuna.

2.3 Reflexiones finales

En 1956 José Gómez Sicre escribió que los artistas latinoamericanos estaban empezando a encontrar su propia voz y una expresión autóctona propia en el arte moderno, pero para madurarla deberían “comenzar por autoestimar[se]”⁴⁵⁴. El crítico cubano no decía estas palabras en vano, pues había dedicado mucho de su trabajo a evidenciar el impacto económico y estético que el arte latinoamericano aportó en el flujo artístico internacional, el cual ya era notorio para mediados del siglo XX. En una nota editorial de 1960, Gómez Sicre explicó cómo la actividad de la División de Artes Visuales, y en ella el arte latinoamericano participaron de este impulso para el arte de la región, al afirmar:

...por medio de la División se han vendido en un periodo de diez años, más de cincuenta mil dólares en obras de artistas contemporáneos latinoamericanos que han exhibido, individualmente o en grupo, dentro de nuestro predio. La Unión Panamericana... no devenga comisión alguna de las ventas que se efectúan y en las que nosotros somos sólo intermediarios entre el autor y el coleccionista. Por esta intervención, un buen número de dólares pasa así cada año a los distintos artistas, constituyendo, en pequeña medida, un parate de divisas para la economía de los distintos países del continente⁴⁵⁵

Dentro de este movimiento transnacional, las y los artistas centroamericanos participaron de muy diversas maneras. El presente capítulo ha evidenciado justo esto, al caracterizar la manera en que las fuentes de la OEA registraron la actividad de artistas de Guatemala y Costa Rica, al participar en eventos y espacios vinculados al arte moderno internacional.

⁴⁵⁴ José Gómez Sicre, “Al lector”. *Boletín de Artes Visuales* 5, núm. Mayo-Diciembre (1959): 2.

⁴⁵⁵ José Gómez Sicre. “Nota Editorial”. *Boletín de Artes Visuales* 7, núm. Enero-Junio (1960): 4.

La gran cantidad de eventos encontrados en las fuentes, deja en claro que estos fueron espacios de encuentro de diversos actores, quienes convergieron en torno a las artes visuales. Allí, parece haber primado un discurso latinoamericanista e internacionalista, como común denominador de este intercambio. El panamericanismo fue la utopía promulgada desde EE. UU., que facilitó la gestación de lo que ha llamado Richard Cándida como: un “campo de oportunidades”, donde se encontraron diversos tipos de intereses en la región Latinoamericana, por medio de estos proyectos culturales. Los intereses que se trastocan en esta esfera cultural fueron, por un lado, el esfuerzo de los países de la región por participar en este intercambio cosmopolita y, por otra parte, el interés de EE. UU. en conocer mejor a la región para controlarla por medio de la cooperación y la dependencia. En palabras de Roosevelt: “All cultural efforts to promote the mutual understanding of the Americas have my interest and hearty support”⁴⁵⁶.

El contexto de la Guerra Fría pone un acento particular a este movimiento protagonizado por los centroamericanos, ya que, si se analizan las vías que facilitaron la inclusión de las y los centroamericanos en las actividades examinadas a lo largo de este apartado, tras ellas aparece reiteradas veces la figura de la familia Rockefeller, en especial de Nelson Rockefeller, quien impulsó y financió una gran cantidad de estas iniciativas.

Es ciertamente necesario indagar más este tema en el futuro, visitando entre otras cosas, el archivo personal de Rockefeller, para poder caracterizar mejor la cercanía de sus intereses personales y los del Departamento de Estado norteamericano (del cual formó parte) y, por otro lado, su relación con los artistas centroamericanos. Olga Herrera ha evidenciado la manera en que este personaje se vinculó con el arte latinoamericano, como parte de un proyecto para garantizar la seguridad de los intereses de EE. UU. en la zona.

⁴⁵⁶ Olga U. Herrera, *American Intervention and Modern Art in South America* (University Press of Florida, 2017), 34.

En este proyecto geoestratégico, Centroamérica jugó un papel central, ya que esta familia poseía intereses económicos de larga data en la región. A su vez, Nelson Rockefeller fue director de la Oficina de Asuntos interamericanos, la cual trabajó: “to provide a safe transport route for large quantities of machinery, equipment, and supplies that had to be moved to Central America for use in defense programs related to the Panama Canal”⁴⁵⁷. Finalmente, este apartado da cuenta de que esta ambición norteamericana por acercarse a la región fue exitosa, y a cambio resultó beneficiosa para algunas y algunos artistas de la región.

Asimismo, es importante hacer algunas anotaciones en torno a la noción de arte internacional promovida por entidades como la OEA. Según Giunta, esta idea “se consolidó como una vía desde donde articular un discurso colonial, en relación con el arte contemporáneo, llegando a convertirse en un lugar desde el cual es posible comprender cómo se produce la construcción imaginaria de Latinoamérica”⁴⁵⁸, tanto dentro como fuera de esta región. Para los actores acá analizados, vincularse con un modelo estético internacional parece haberles permitido⁴⁵⁹ adquirir el reconocimiento del trabajo artístico local en los centros hegemónicos, de manera que artistas, en este caso de Guatemala y Costa Rica, pudieran insertarse en redes transnacionales, donde fueran capaces de circular libremente.

A pesar de esta ambición, lo cierto es que, en la palestra cultural internacional, Centroamérica no parece haber dejado de ser una periferia, especialmente si tenemos en cuenta el análisis que hicieron los críticos de arte de la época, sobre lo que sucedía en la región. Por el contrario, algo que también resalta sobre este tema en las fuentes analizadas, es que, como sabemos, estos

⁴⁵⁷ Cramer, Gisela, y Ursula Prutsch. “Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs (1940-1946) and Record Group 229”. *Hispanic American Historical Review* 86, n° 4 (2006): 797.

⁴⁵⁸ Andrea Giunta. “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”. (Conferencia presentada en La teoría y la crítica de arte en América Latina, Buenos Aires, 8-21 Octubre 1999), 2. Consultado en: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_buenosaries99.pdf.

⁴⁵⁹ Giunta, Óp. Cit., 3.

artistas centroamericanos circularon junto con personas de distintas partes del mundo y de Latinoamérica, en razón de que gran parte de la actividad estudiada consistió en exhibiciones de arte latinoamericano, propiamente. Según parece, al organizar estas muestras, no necesariamente en estos eventos expositivos se hizo una distinción entre los centros y las periferias, ya que Centroamérica fue parte activa de este flujo latinoamericano de arte moderno.

Autores como Mónica Kupfer han afirmado la importancia de la actividad promovida por la OEA, y su rol en el lanzamiento de “la carrera de algunos de los mejores pintores y escultores centroamericanos”⁴⁶⁰. En este movimiento las ciudades norteamericanas funcionaron como trampolines para el trabajo de artistas centroamericanos, tanto en espacios expositivos como en el mercado. Roberto Cabrera fue entrevistado en 1970 en la *Revista Alero* y al consultársele sobre las oportunidades que recibieron artistas como él y Abularach de viajar a EE. UU., comentó que Nueva York fue un “gigantesco laboratorio”⁴⁶¹ donde los artistas lograron no ser “tragados” por las tendencias de la época, sino que allí las y los centroamericanos pudieron experimentar y catapultar su producción.

A nivel centroamericano, el circuito de artistas que se activó a raíz de esta escena cultural transnacional, parece también haber generado una suerte de comunidad a nivel local. Esto sucedió no solamente por medio de las actividades fuera de Centroamérica, sino también por el trabajo hecho por las Direcciones Generales de la región y por la creación de certámenes que estimularon el intercambio y la participación de artistas de todo Centroamérica. Por otro lado, con las iniciativas individuales y privadas como las galerías de artistas. En fin, tras todos estos esfuerzos y acciones se pueden intuir algunos intentos integradores del gremio, por medio de las artes en Centroamérica.

⁴⁶⁰ Mónica Kupfer “América Central”, en *Latin American Art*, ed. Edward Sullivan (London: Phaidon Press, 2000).

⁴⁶¹ “Encuesta sobre la obra de Rodolfo Abularach”. *Revista Alero* 1.2, Septiembre (1970): 59.

El análisis de este apartado sin duda refleja esta afirmación, y a su vez subraya el complejo trabajo de redes por medio del cual se logró todo esto. Este movimiento se consolidó tres décadas antes de que se conquistara la creación de los museos de arte moderno en Costa Rica y Guatemala, por lo que el legado histórico y artístico que hemos analizado en el presente capítulo, sin duda impactó las colecciones de los museos de estos países a posteriori. Es importante conocer más sobre lo que estos artistas estaban plasmando en su trabajo y las representaciones con las que circularon en este circuito transnacional. En el siguiente capítulo abordamos esta temática, a partir de las colecciones de los museos de arte moderno regionales.

Capítulo 3

Representaciones visuales sobre identidad nacional, regional y cosmopolita en el patrimonio artístico del Museo Carlos Mérida, el Museo de Arte Costarricense, y el Museo de las Américas entre 1950-1996

Presentación

A lo largo de esta investigación, se han analizado dos movimientos paralelos: el primero, abordado en el primer capítulo, se relaciona con el proceso de consolidación de espacios públicos institucionalizados de arte moderno en Guatemala y Costa Rica, a partir de la creación de las Direcciones Generales en estos países y, posteriormente, con la conquista que supuso para los gremios artísticos la creación de museos de arte moderno, con los cuales se crearon colecciones de naturaleza pública.

En el contexto sociopolítico en que estas instituciones culturales locales operaron y se desarrollaron en la región centroamericana, se libraron atropellados intentos de transición democrática en los diversos países, y se afianzó una creciente desigualdad material y cultural, especialmente a partir de la crisis de los procesos de modernización industrial hacia los setenta y ochenta.

El segundo movimiento, abordado en el siguiente capítulo, se acercó a estudiar las instituciones culturales locales, así como, de qué manera las y los artistas fueron capaces de insertarse en un circuito artístico transnacional, en especial mediante una cantidad diversa de actividades como certámenes y exposiciones, entre otros. Las colecciones de los nuevos museos de arte moderno de Guatemala y Costa Rica son fruto y resultado, en parte, de esta actividad, pues estos acervos se levantaron con obras que las Direcciones Generales incorporaron en sus propias colecciones desde los sesenta.

Debido a esto, el presente apartado tiene como objetivo analizar de qué manera la circulación y vinculación de estos artistas con un circuito regional e internacional de arte, más allá de las instituciones locales y de la injerencia de la OEA, nutrió un posicionamiento estético propio en torno a representaciones visuales sobre identidad nacional, regional y cosmopolita, que influyeron en la consolidación del patrimonio artístico de estos museos, entre 1950-1996.

El siguiente capítulo hace uso no solo de las fuentes orales seleccionadas para la investigación, sino que recopila y analiza las obras artísticas de 22 artistas guatemaltecos y costarricenses presentes en las colecciones en el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida (en adelante MUNAM), Museo de Arte Costarricense (en adelante MAC) y el Museo de las Américas de la Organización de los Estados Americanos (en adelante AMA), entre 1950 y 1996.

El presente apartado pone en evidencia cómo el movimiento tanto local como internacional en el que se involucraron diversos artistas de la región, permite hacer un acercamiento a sus obras y entender qué posturas propias plantearon estos y estas artistas en la época de estudio. Además, el trabajo artístico dinamizado en esta época, es parte del legado vivo de estos museos y del arte moderno de Centroamérica.

En el presente capítulo, una razón importante para plantear la necesidad de realizar un análisis a partir de las colecciones de estos museos, tiene que ver con la naturaleza de las fuentes utilizadas para reconstruir la actividad transnacional, en la que participaron los artistas centroamericanos. Dichas fuentes poseen importantes vacíos de información en términos del contenido del arte que promovió en esa época. Es decir, estos archivos y documentos permiten mapear un intercambio de artistas centroamericanos, pues detallan actores, espacios, frecuencias y momentos en que esto se dio; sin embargo, en materia del tipo de arte que se escogía, los datos suministrados dejan más dudas que conclusiones. Es por ello, que una manera de conocer qué estaba sucediendo en la escena

artística durante el periodo indicado, así como qué tipo de trabajos y posturas asumieron las personas que participaron de este flujo cultural, será mediante la aproximación al estudio de un corpus de obras que datan de este momento histórico, las cuales forman parte del patrimonio artístico de los museos de los respectivos países estudiados.

De esta manera, los criterios mediante los cuales se escogieron las y los artistas a investigar en estas colecciones fueron:

- A. Ser artistas que están presentes en exposiciones a nivel centroamericano entre 1950-1996.
- B. Tener presencia en colecciones de los museos de tanto Costa Rica como Guatemala y, de ser posible, en el Museo de las Américas de la OEA.
- C. Haber sido parte de la circulación de artistas que figuran en las fuentes de la OEA entre 1950-1996.
- D. Poseer obra plástica que corresponde a la delimitación temporal y a la técnica plástica (pintura, escultura, grabado, etc.).

Es por ello, que las y los siguientes artistas fueron escogidos por ser las personas con mayor movilización a nivel internacional según las fuentes estudiadas y, por otro lado, porque su trabajo forma parte de las colecciones locales de arte moderno. Las personas que cumplen con estos requisitos son:

De Costa Rica: Lola Fernández (1926), Rafael Fernández (1935-2018), Rafael Felo García (1928), Francisco Amighetti (1907-1998), Carlos Poveda (1940), Harold Fonseca (1920-2000), Hernán González (1918-1987), César Valverde (1928-1998), Manuel de la Cruz González (1909-1956), Juan Luis Rodríguez Sibaja (1934).

De Guatemala: Rodolfo Abularach (1933-2020), Margarita Azurdia (1931-1998), Roberto González Goyri (1924-2007), Guillermo Grajeda Mena (1918-1995), Roberto Cabrera (1939-2014), Luis Díaz (1939), Elmar Rojas (1942-2018), Dagoberto Vázquez (1922-1999), Marco A. Quiroa (1937-2004), Efraín Recinos (1928-2011).

Adicional a estos nombres, se ha tomado en cuenta la obra de Carlos Mérida (1891-1984), y Francisco Zúñiga (1912-1998), debido a que son referentes indiscutibles de los artistas seleccionados.

Con relación al acceso a esta información sobre las colecciones, poder conseguirla representó un verdadero desafío para esta investigación. Tanto en el museo de Guatemala como en el de Costa Rica⁴⁶², existieron muchos obstáculos para obtener los insumos pertinentes para el estudio. Se desconocen las razones por las cuales no se permitió tener acceso expedito a información pública. Es importante dejar constancia de esta situación, puesto que, por un lado, permite señalar qué recursos son necesarios para realizar este tipo de estudios y, por otro, pone en evidencia las dificultades que existen para abordarlos.

Por otra parte, a nivel teórico-metodológico el siguiente análisis se ha realizado a partir de la combinación de los postulados de varios autores, quienes han teorizado sobre cómo realizar una exploración en torno a una colección de arte, entendiendo a estas obras como un actor más en estos sistemas de interrelaciones sociales y contextuales.

Para analizar los acervos, se ha partido desde las propuestas de autores como Susan Pearce y Jules Prown⁴⁶³, quienes, si bien plantean diversos

⁴⁶² En el caso de Guatemala, se tuvo acceso a una copia de la colección que fue recopilada por el Patronato de Bellas Artes hacia la primera década del siglo XXI. En el caso de Costa Rica, el acceso se logró después de haber antepuesto un recurso ante la Contraloría de Servicios del Ministerio de Cultura y Juventud.

⁴⁶³ Los textos que aportan elementos metodológicos a este análisis son: Jules David Prown, *Art as Evidence: Writings on Art and Material Culture* (New York: Yale University Press, 2001); Jules David

acercamientos posibles para la investigación sobre cultura material, poseen en común tres pasos metodológicos de investigación que abordaremos a continuación.

Para estos expertos es necesario realizar, primeramente, un acercamiento al corpus de obras escogido, y plantear un análisis de las características formales y los lenguajes estéticos presentes en la colección. Seguidamente, se plantea un estudio del discurso del material cultural de las colecciones, en este caso, interesa partir de una revisión de la presencia o ausencia de representaciones visuales vinculadas a la nación, la región o cosmopolitas en las obras de estos y estas artistas. Finalmente, a partir de ello, se establecen tendencias generales, por ejemplo, en relación con qué temas comunes aparecen en las obras y cuál es su correspondencia con el contexto histórico en que se produjeron. Para poner en práctica estas propuestas teóricas, se creó una base de datos en la cual se desglosó la información de las obras estudiadas, como medio para realizar la recopilación de información. La tabla utilizada fue la siguiente, ya reseñada en el apartado metodológico del proyecto:

Tabla 3. Análisis del discurso estético de material cultural

| Tabla 3. Análisis de la colección del Museo Carlos Mérida y el Museo Arte Costarricense, 1970-1996 | | | | | | | | |
|--|----------------|------|---------|--------|-----|---|---|--|
| Artista | Título de obra | Foto | Técnica | Estilo | Año | Características de la representación de la nación | Características de la representación de lo regional | Características de la representación de lo cosmopolita o internacional |

Fuente de elaboración propia, 2020.

En este sentido, el estudio de las representaciones visuales complementado con un análisis discursivo de los objetos artísticos, nos permite por un lado identificar variables o temáticas generales presentes en las obras seleccionadas y, por otra parte, nos ofrece una metodología clara de cómo proceder interpretarlas.

Prown, "Style as Evidence", *Winterthur Portfolio* 15, núm. 3 (1980); Susan Pearce, *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study* (Washington: Smithsonian Institution, 1992).

A partir de esta base de datos, se han establecido algunas categorías analíticas que ponen de manifiesto la diversidad de narrativas presentes en las colecciones. Las colecciones poseen una interesante diversidad de posturas propias de las y los artistas, que evidencian la diversidad del arte centroamericano. Como ha afirmado Víctor Hugo Acuña, para la región no “es posible pretender la emergencia de un discurso centroamericano inequívoco, sino que se asume su multiplicidad, tan amplia como hay involucrados en la búsqueda de un pensamiento que articule esa producción”⁴⁶⁴. A partir de la información proporcionada por los museos, de los 22 artistas seleccionados se analizaron: 231 obras del Museo de Arte Costarricense y del Museo Carlos Mérida, 226 obras. De esta cifra, 56 obras corresponden a los artistas guatemaltecos escogidos, más 170 obras en litografía que la familia de Carlos Mérida donó en 1999. En el Museo de las Américas, existen 141 obras en total, de los países estudiados (73 obras de Guatemala y 68 de Costa Rica).

Vale la pena apuntar brevemente un dato relacionado con los 22 artistas que se estudiaron, quienes participaron del tránsito internacional para la época de estudio: de estos nombres, sólo 2 son mujeres. Esto no quiere decir que muchas otras mujeres no se movilizaran durante el período, sin embargo, no lo hicieron con la frecuencia y amplitud internacional de Lola Fernández y Margarita Azurdia. Con un análisis rápido en prensa local de exhibiciones y movimiento de los círculos artísticos en Guatemala y Costa Rica, se puede constatar que existió un involucramiento muy fuerte de las mujeres en la escena del arte moderno de estos países, sobre el cual conocemos muy poco.

A continuación, se despliega la información de los artistas analizados en las colecciones y se señala la cantidad de obras de cada artista, presentes en las colecciones de Guatemala y Costa Rica, las técnicas utilizadas, los estilos

⁴⁶⁴ Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al, *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso* (San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2012), 46.

predominantes, y la temporalidad de los trabajos.

| Tabla 7. Desglose de obras y artistas analizados en la colección del Museo Carlos Mérida, 1950-1996 | | | | | |
|---|---------------------|--------------------------------|------------------------------|--|--|
| Artista | Fecha de nacimiento | Cantidad de obras en colección | Rango de fechas de las obras | Técnicas | Estilos predominantes |
| Rodolfo Abularach | (1933-2020) | 3 | 1950 | Pintura y dibujo | Figuración |
| Margarita Azurdia | (1931-1998) | 3 | 1960 y 1970 | Escultura y Pintura | Óp. Art, hibridación de estilos escultóricos y recontextualización de arte vernáculo y folclórico |
| Roberto Cabrera | (1939-2014) | 6 | 1960 y 1970 | Ensamblaje, Instalación, Pintura, dibujo | Abstracción próxima al tachismo, hibridación de estilos escultóricos con incorporación de objetos encontrados y arte vernáculo |
| Luis Díaz | (1939) | 2 | 1960 y 1970 | Escultura y Pintura | Arquitectura ambiental, Abstracción próxima al tachismo |
| Guillermo Grajeda Mena (fue director del MUNAM) | (1958-1995) | 10 | 1950-1990 | Pintura, dibujo, escultura | Neofiguración con síntesis de las formas |

| | | | | | |
|------------------------|-------------|---|--------------------|----------------------|--|
| Roberto González Goyri | (1924-2007) | 4 | 1950 y 1960 | Escultura y Pintura | Neofiguración con síntesis de las formas |
| Marco Augusto Quiroa | (1937-2004) | 3 (una es de autoría compartida con Enrique Anleu Díaz) | 1960 | Escultura y Pintura | Neofiguración y abstracción próxima al tachismo |
| Efraín Recinos | (1928-2011) | 3 | 1970 y 1990 | Escultura y pintura. | Neofiguración cercana al realismo mágico, e hibridación de estilos escultóricos con incorporación de elementos folclóricos y el arte vernáculo |
| Elmar René Rojas | (1942-2018) | 2 | 1970-2000 | Pintura | Neofiguración abstractizante |
| Dagoberto Vásquez | (1922-1999) | 7 | 1960-1990 | Escultura y Pintura | Neofiguración |
| Carlos Mérida | (1891-1984) | 9 obras, y una donación de 170 litografías | 1940-19501970-1980 | Litografía , Pintura | Abstracción lírica y geométrica, así como trabajo figurativo |

Fuente de elaboración propia, 2021.

| Tabla 8. Desglose de obras y artistas analizados en la colección del Museo de arte costarricense, 1950-1996 | | | | | |
|---|---------------------|--------------------------------|------------------------------|---------------------------|--|
| Nombre del artista | Fecha de nacimiento | Cantidad de obras en colección | Rango de fechas de las obras | Técnicas | Estilos predominantes |
| Francisco Amighetti | (1907-1998) | 43 | 1930-1980 | Grabado | Neofiguración |
| Harold Fonseca | (1920-2000) | 11 | 1950-1990 | Pintura | Abstracción |
| Lola Fernández | (1926) | 10 | 1950-1980 | Pintura, ensamble, dibujo | Abstracción y Neofiguración abstractizante |
| Rafael Fernández Piedra | (1935-2018) | 6 | 1960-1990 | Pintura | Neofiguración abstractizante |
| Rafael Ángel García Picado | (1928) | 10 | 1960-1990 | Pintura | Abstracción, Neofiguración abstractizante |
| Hernán González Gutiérrez | (1918-1987) | 3 | 1960 | Escultura | Síntesis de las formas escultóricas |
| Manuel de la Cruz González | (1909-1956) | 20 | 1930-1970 | Pintura, dibujo | Abstracción, cubismo, Neofiguración |
| Juan Luis Rodríguez | (1934) | 19 | 1960-1990 | Dibujo, ensamble, pintura | Neofiguración, Arte conceptual |
| Carlos Poveda | (1940) | 12 | 1960-1980 | Dibujo, pintura | Abstracción, Neofiguración abstractizante |
| César Valverde | (1928-1998) | 7 | 1960 y 1990 | Pintura | Abstracción, Neofiguración |
| Francisco Zúñiga | (1912-1998) | 77 (en el 2016 entran | 1930, 1960- | Dibujo, Pintura, | Neofiguración |

| | | | | | |
|--|--|--------------------------------|------|---------------|--|
| | | 66 dibujos por donación) | 1970 | Escultur a | |
|--|--|--------------------------------|------|---------------|--|

Fuente de elaboración propia, 2021.

A partir de estas precisiones se ha estructurado el siguiente capítulo en tres apartados: en el primero se hace una caracterización del corpus de obras seleccionado. Seguidamente, se caracterizan los hallazgos que emergen a partir de la metodología planteada, mediante una serie de categorías de representaciones visuales presentes en las colecciones. Posteriormente, se hace un balance sobre el arte de estos países en la colección del Museo de las Américas, para contrastar la colección de los museos locales con el acervo de esta institución protagonista de la actividad analizada. Para finalizar, se plantean algunas reflexiones generales en torno a los anteriores apartados.

3.1 Características del corpus de obras escogidas en el Museo Carlos Mérida y el Museo de Arte Costarricense

Para Chantal Knowles⁴⁶⁵, los artefactos existentes en los museos y sus colecciones no son agentes por derecho propio, ni mucho menos son artefactos pasivos, sino que son interpelados y entrelazados por medio de las interacciones sociales que se entablan con el espectador. Adicionalmente, las naciones mismas pueden verse reflejadas en los objetos que se coleccionan en espacios oficiales, tales como los museos nacionales.

Para la autora, cuando se produce un objeto como una obra de arte, en esta se inscriben transacciones culturales entre el sujeto que lo crea, la sociedad en que esta persona habita y el ámbito cultural general desde donde se estudia o mira el objeto. Por esta razón, el acto de coleccionar y exhibir el material cultural es un

⁴⁶⁵ Chantal Knowles "Objects as Ambassadors": Representing Nation Through Museum Exhibitions", en *Unpacking the Collection: Networks of Material and Social Agency in the Museum*, ed. Sarah Byrne et al. (London: Springer Science & Business Media, 2011), 235.

proceso que evidencia esas redes, las cuales vinculan el discurso visual intrínseco al objeto cultural con la sociedad, además puede darnos algunas claves para entender nuestra historia y memoria colectiva.

Un elemento central en la reflexión de Knowles es que, para ella, el material cultural existente en la colección de un museo no contiene únicamente elementos para entender lo local o el contexto inmediato de un objeto, sino que el potencial de las colecciones de los museos radica en la oportunidad que ofrecen para comprender entramados sociales transnacionales, y que la complejidad del fenómeno artístico es capaz de superar lo inmediatamente local.

Esta afirmación es fundamental en un estudio cultural comparado como el presente, para poder rastrear e interpretar los lazos implícitos que estos acervos culturales poseen con el mundo y la sociedad que les rodea. Para Knowles, ignorar estos vínculos despoja al material cultural de las complejas capas de significado que le pertenecen. Por eso, acercarse a una colección desde una perspectiva comparada, permite reivindicar estos acervos y revitalizarlos:

with new multiple layers of meaning being attributed to the museum artefact and perhaps getting us closer to a sense of the agency of the actors and artefacts, both then and now (...) museum's collections have multiple agencies since each party associated with the collection has imbued the objects with agency and their own sets of meaning. It is up to the museum to unlock these meanings allowing the visitor to engage with objects⁴⁶⁶ .

Si bien, según la autora en la cita anterior, es tarea de los museos descubrir estos significados y vínculos entre el objeto artístico y la sociedad, de igual manera, desde la Historia es posible aportar estudios como este, para que quien interactúa con el objeto museístico penetre en esa complejidad propia del objeto. Además,

⁴⁶⁶ Chantal Knowles "Objects as Ambassadors': Representing Nation Through Museum Exhibitions", en *Unpacking the Collection: Networks of Material and Social Agency in the Museum* ed. Sarah Byrne et al. (London: Springer Science & Business Media, 2011), 245.

estas investigaciones permiten plantear de qué manera las prácticas artísticas son fecundas fuentes desde las cuales estudiar la historia de Centroamérica.

Por otro lado, en relación con las características de las colecciones, en términos cuantitativos, estas poseen alrededor de siete mil obras de arte. La colección del MUNAM se compone aproximadamente de unas 800 piezas entre esculturas, grabados, dibujos, y pinturas. Las obras que forman parte de este museo han ingresado como donación. En Costa Rica, la colección del MAC cuenta con cerca de seis mil obras entre pintura, escultura, fotografía de artistas nacionales y algunas figuras internacionales. De esta colección, 1700 obras son de artistas costarricenses. De la totalidad del acervo, “87,9% de las creaciones artísticas del Museo ingresaron en forma de donación”⁴⁶⁷. No han sido únicamente los artistas quienes han donado su trabajo, sino que también, en el caso de Costa Rica, la colección del MAC ha crecido gracias a “empresas, personas, artistas y embajadas”⁴⁶⁸. Lo mismo parece haber sucedido en el caso de Guatemala, mediante diversas figuras, pero en especial por medio de la alianza que se realizó alrededor del 2006 con el Patronato de Bellas Artes.

En relación con las políticas de colección, según lo indagado, ambos museos no cuentan con un instrumento de este tipo o con una declaración de principios sobre cómo se han adquirido las obras. En el caso guatemalteco, en la entrevista realizada con el director del MUNAM, el artista Rudy Cotton, comentó que la falta de presupuesto, la ausencia de este reglamento de compra y la imposibilidad de modificar el guion histórico expositivo del museo son algunas de las situaciones más complejas que enfrenta la institución en la actualidad. Si bien, en Guatemala existe una Política Nacional de Museos de Guatemala⁴⁶⁹, esta no contempla ni regula procedimientos de incorporación de obras, en instituciones como el MUNAM.

⁴⁶⁷ Eugenia Zavaleta Ochoa, *La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)* (San José: Universidad de Costa Rica, 2013), 203.

⁴⁶⁸ Zavaleta O., Op. Cit., 208.

⁴⁶⁹ «Propuesta Política Nacional de Museos». Issuu. Accedido 9 de Diciembre de 2020. https://issuu.com/informaticapatrimonio/docs/politica_nacional_de_museos.

Dicho documento detalla los ejes de trabajo de los museos, que abarcan desde aspectos jurídicos, temas relacionados con la participación ciudadana, el estímulo de líneas formativas, creativas y de investigación en los museos, directrices de protección y conservación del Patrimonio Cultural y Natural, el rol del fomento al turismo, entre otros aspectos. Ninguno de estos apartados hace referencia al arbitraje o regulación de la adquisición de obras, probablemente porque no es una práctica común en la gerencia de los museos, más bien el enfoque de esta política tiene que ver con líneas de preservación, salvaguardia y difusión del patrimonio cultural. Aunque se menciona que los museos deben adquirir, conservar y poner en valor sus colecciones, no existe una regulación de los procedimientos para hacerlo, ni parece que, en este caso, el MUNAM posea un presupuesto para cumplir con este principio.

En el caso del MAC, en comunicación recibida por parte del entonces encargado de colecciones, Byron Rodríguez, se informó que, si bien el museo no cuenta con una reglamentación del procedimiento de adquisición de obra, se trabaja actualmente en la creación de un protocolo en este sentido.

En Costa Rica existen varios incentivos para la adquisición de obras por parte del Estado. Dos legislaciones importantes en torno a este tema son la “Ley N° 6750 de Estímulo a las Bellas Artes Costarricenses” que data de 1982 y el “Reglamento N° 29479-C de Adquisición de Obras de Arte por parte de las Instituciones Estatales”, del año 2001. Según Zavaleta, si bien la ley de estímulo data de 1982, los intentos por consolidar la iniciativa se dieron desde la década precedente. Adicionalmente, dicho documento estipula que el Estado debe “disponer un porcentaje para la adquisición de creaciones artísticas, cuando se construyeran edificios estatales”⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ Eugenia Zavaleta Ochoa, *La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)* (San José: Universidad de Costa Rica, 2013), 108.

En el reglamento de compra de obra, se señala que la autoridad fiscalizadora y reguladora de las compras que realizan el Estado y sus instituciones es el propio MAC, a través de su Junta Administrativa⁴⁷¹. Sin embargo, no existe una reglamentación sobre quién regula al propio museo, cuando este incorpora obras. Probablemente el museo ha aplicado una versión de este reglamento para adquirir obras para su colección, sin embargo, en su mayoría estas adquisiciones se han efectuado en ausencia de un ente fiscalizador externo⁴⁷².

Como ha analizado Eugenia Zavaleta⁴⁷³, el Estado en Costa Rica ciertamente jugó un papel importante para motivar el fenómeno del coleccionismo, gracias a la promulgación de leyes y decretos, y la creación de concursos de arte para incorporar obras a las Direcciones Generales mediante una variedad de certámenes, o bien, al estimular el mercado del arte local por medio de estos eventos. A pesar de este tipo de actividades para fortalecer las colecciones del Estado, Sáenz Shelby ha afirmado que las obras que se incorporaron a los acervos de la entonces DGAL, poseían una innegable falta de representatividad del quehacer artístico nacional. Dado que el MAC heredó esta particularidad en su incipiente colección, el resultado fue que: “la primera institución museística costarricense dedicada exclusivamente a las artes plásticas no tenía un corpus suficientemente representativo que permitiera desplegar una historia panorámica del arte nacional”⁴⁷⁴. Por esta razón, como vimos anteriormente, se intentó dar respuesta a esta falencia por medio de leyes y reglamentos.

⁴⁷¹ Según Eugenia Zavaleta: “En 1989, el tema se retomó al hacerse hincapié en que la Junta Administrativa del MAC era la encargada de resolver las solicitudes de la compra de creaciones artísticas, según se decretó en el reglamento de la institución (Nº 19169-C)”, Óp. Cit., 154.

⁴⁷² Es interesante que sobre el tema de las decisiones de adquisición que toma la Junta del MAC, Zavaleta ha señalado que “se podría cuestionar la integración de dichas directivas, dado el limitado grado de especialidad que algunos integrantes tendrían en el campo. A pesar de esto, la disposición implementada pareciera que ha funcionado, es decir, se ha tratado de controlar la adquisición de obras con fondos estatales, fundamentándose en criterios técnicos, sean del curador del MAC, de un curador externo o de expertos que han conformado las Juntas Administrativas”, Óp. Cit, 245.

⁴⁷³ Zavaleta Ochoa, *La construcción del mercado de arte en Costa Rica...*, 279.

⁴⁷⁴ Gabriela Sáenz-Shelby, *El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica y sus narrativas (1950-2006)* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2018), 185.

Entre tanto, si bien no contamos con un estudio para el caso de Guatemala sobre este tema, sabemos según las fuentes hemerográficas revisadas y en las entrevistas recopiladas, que la DGBA heredó obras de arte por medio de los concursos organizados o bien coordinados, tanto a nivel nacional como a nivel internacional.

Las obras ganadoras de concursos, como por ejemplo el “Certamen Permanente 15 de Septiembre”, con frecuencia pasaban a formar parte de los activos de la institución. Un ejemplo para el caso guatemalteco, es la obra *Tatascán* (1963) de Marco Augusto Quiroa, la cual forma parte de la colección del MUNAM. Esta obra había participado - junto con otras 395 obras - del catálogo de la exhibición “Art of Latin America since Independence”⁴⁷⁵, que circuló por la galería de arte de la Universidad de Yale y el Museo de Arte de la Universidad de Texas en el año 1966.

Esta exhibición se organizó con el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes de Guatemala. Si bien, el catálogo de la exhibición denota que la pieza es parte de la colección del artista, al concluirse la exposición la pintura retornó al país y pasó a formar parte de la colección de la Dirección General de Bellas Artes, y posteriormente al MUNAM, donde se encuentra hoy en día.

⁴⁷⁵ Art of Latin America since Independence Exhibition Photograph Collection, Yale University https://archives.yale.edu/repositories/5/archival_objects/2484341, Consultado el 17 de septiembre, 2020.



Fig. 19. Marco Augusto Quiroa. *Tatascán*. (1963). Técnica mixta sobre masonite. 62 x 82 cm Colección MUNAM. Fotografía: Carolina Morales

Según las entrevistas realizadas a exfuncionarios del museo, así como a exmiembros del Patronato de Bellas Artes de Guatemala, la mayoría de las obras heredadas por la Dirección General de Bellas Artes siguen conformando el grueso del acervo del MUNAM, muchas de estas obras se exhiben permanentemente en las salas del museo, dado a que el guion de exposición no ha cambiado en décadas.

La entrada de obras a las colecciones por medio de donaciones implicó que ingresaran a los acervos, no necesariamente las obras más representativas de cada artista. Un ejemplo importantes de esta situación es la ausencia en la colección del MUNAM de los dibujos a tinta, estilo estela, realizados por Rodolfo Abularach hacia la segunda mitad del siglo XX y especialmente durante los setenta. Esta línea de trabajo había sido elogiado por Marta Traba⁴⁷⁶, quien nombró a dicho artista como

⁴⁷⁶ En el libro *Arte de América 1900-1980*, la autora hace referencia al trabajo de este artista, en las páginas 121 y 85, cuando hace referencia a las décadas emergentes y a los nuevos nombres del arte latinoamericano; en ed. Banco Interamericano de Desarrollo, (Washington D.C., 1994).

uno de los grandes pintores latinoamericanos de la época. El MUNAM, por el contrario, posee más que todo obras de la fase figurativa de Abularach en los cincuenta y posterior a los setenta.

El MUNAM tampoco parece poseer obra de Rodolfo Mishaan, figura que fue central en el arte guatemalteco a nivel internacional, especialmente en EE. UU., durante el periodo de estudio. En el caso costarricense, es notoria la ausencia en la colección de los dibujos que catapultaron a Carlos Poveda al estrellato por medio de la OEA, en la década de 1960.

Probablemente esta situación es similar para los demás artistas de la época y la poca inclusión de obra representativa en los acervos de las colecciones. Sin embargo, no contamos con aproximaciones detalladas y actualizadas por parte de los encargados de estas colecciones, sobre este u otros vacíos presentes en los acervos.

Además de estas situaciones, según Roberto Cabrera hay otras explicaciones para entender estos problemas con respecto a las obras que se coleccionaron. Para el artista, una vez que se consolidó el mercado de arte centroamericano en los noventa, los diversos procesos de adquisición de obra develaron que el gusto de los grupos asociados a las jefaturas de Ministerios y museos era bastante conservador. Así, para la época, no se alcanzó “a una demanda de bienes culturales más amplia, porque los grupos de poder conectados a la economía de agroexportación [tenían] una visión costumbrista, nacionalista de los treinta y un paisajismo dulzón que idealiz[ó] las relaciones sociales y los objetos del campo”⁴⁷⁷. Esto coincide con el análisis de las colecciones del MAC, realizado por Gabriela Sáenz, al considerar que este museo había sido creado para ser “capaz de convocar a una comunidad nacional simbólica reunida en torno a ideales culturales comunes, lo que podría crear bases para generar un sentimiento de

⁴⁷⁷ Luigi Lentini y Roberto Cabrera, et al., *Arte y crítica en el siglo XX* (San José, Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia, Círculo de Críticos de las Artes de Costa Rica, 1986), 104.

pertenencia nacional entorno a estos”⁴⁷⁸.

Más allá de la conformación de estos espacios, en relación con las características estéticas de las colecciones de los museos de arte moderno en Guatemala y Costa Rica, podemos afirmar que dicho patrimonio está marcado por propuestas diversas, en términos formales, así como de las temáticas abordadas. Estas obras representan no solo a algunos de los artistas más destacados y destacadas del arte centroamericano para la época, sino que sus trabajos forman parte central del legado artístico de estos países.

Como se mencionó anteriormente, para el análisis se han escogido las técnicas de pintura, dibujo, grabado y escultura, debido a que fueron los formatos que más circularon durante el periodo de estudio. A pesar de esto, es importante señalar que las y los artistas analizados no realizaron únicamente obras en estas técnicas; algunas de estas personas se vincularon con las nuevas prácticas artísticas contemporáneas, las cuales se consolidaron en la región hacia los noventa.

En estos artistas algunos gérmenes de contemporaneidad estuvieron caracterizados por la predilección del trabajo con ensambles e instalaciones. Buenos ejemplos de ello son Luis Díaz, Roberto Cabrera y Juan Luis Rodríguez, quienes, entre otros, fueron pioneros con estas propuestas. Por otra parte, creadores como Margarita Azurdia incursionaron en los setenta y ochenta en la práctica de la performance, aunque en la colección del MUNAM contamos con esculturas de esta artista, únicamente. Es importante señalar esta particularidad, debido a que varias de las esculturas y ensambles que poseen los museos de esta época fueron precursoras de las instalaciones que crearon artistas de generaciones posteriores en Costa Rica y Guatemala, hacia el siglo XXI.

⁴⁷⁸ Gabriela Sáenz-Shelby, *El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica y sus narrativas (1950-2006)* (San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 2018), 93.

A pesar de ello, las técnicas de la pintura y la obra gráfica (dibujo, grabado, etc.), fueron las vías mediante las cuales, con más frecuencia, las y los artistas estudiados participaron en eventos transnacionales. Por ejemplo, si se revisan las intervenciones de artistas centroamericanos en certámenes artísticos en Sudamérica (especialmente en Coltejer y la Bienal de Sao Paulo) en la segunda mitad del siglo XX, se puede constatar que varios artistas de la región recibieron premios y menciones honoríficas en estas categorías. Un buen ejemplo de ello fue el trabajo de Carlos Poveda y Rodolfo Abularach. Esto apunta a que hubo una especial predilección de estos lenguajes a nivel internacional.

Como se abordó en el apartado anterior, estos artistas fueron premiados en certámenes internacionales: el guatemalteco recibió el premio en dibujo en la V Bienal de Sao Paulo, Brasil en 1959 y el costarricense, por su parte, obtuvo en 1965 una Mención Honorífica en dibujo en la VIII edición de esta bienal. Otros artistas como Margarita Azurdia (recibió mención honorífica en la Bienal de Sao Paulo, 1969), Luis Díaz (recibió el premio latinoamericano en la edición de 1971 de esta misma bienal) entre otros, recibieron reconocimientos en bienales sudamericanas por su trabajo en pintura e instalación, respectivamente.

En relación con los lenguajes estéticos y las temáticas tratadas en las obras de arte analizadas, la presente investigación privilegia un enfoque donde se analice el arte creado “desde acá”⁴⁷⁹, es decir, acercarnos a un estudio de los trabajos artísticos leídos en el contexto en el que fueron creados, con todas sus particularidades, sincronías y diferencias. Para Gerardo Mosquera, entender al arte

⁴⁷⁹ Si bien la débil historiografía del arte centroamericano no ha hecho muchos estudios comparativos entre países, sí es posible contrastar las propuestas artísticas analizadas en el presente capítulo con los marcos estéticos esbozados para el resto del continente durante el periodo de estudio, junto con la incipiente investigación sobre este arte regional existente. Queda pendiente que la historiografía del arte de nuestros países centroamericanos, logre establecer un paradigma para entender la experiencia y producción estética moderna de nuestra región, que supere la lectura nacional. Los esfuerzos que se han hecho en términos teóricos tanto en lo espacial (para Norte y Sudamérica) como en lo estético (sobre el arte moderno de la primera mitad del siglo XX y contemporáneo para el siglo XX y la última década del XX) son valiosos y pueden tomarse como punto de partida para producir una postura propia: como niveles en una escalera que nos acerque más al objeto de estudio de la historia del arte centroamericano.

“desde acá”, nos ayuda a recordar que el arte latinoamericano ha sido un arte multicultural y diverso en todas sus acepciones, permeado por su contexto local. En este sentido, Centroamérica es una región que:

vive y trabaja en otro espacio y otro tiempo, diferentes, que incluso cuestionan la estructura binaria de centro-periferia. Para funcionar en este contexto se trata simplemente de asumir esa situación como la propia, desde la cual se trabaja, se piensa, se elabora, de la cual se parte y a la cual se regresa, o sea a la cual se pertenece⁴⁸⁰.

Como veremos más adelante, las temáticas presentes en estas colecciones no tienen que ver únicamente con la representación del paisaje, el retrato o temáticas bucólicas o folclóricas de lo local, sino que, en su mayoría, las obras estudiadas representan un mundo más amplio que va desde la intimidad de las y los propios artistas, hasta temáticas que trastocan temas cosmopolitas como las guerras vividas en la época. En algunos casos, algunas propuestas incluso sugieren elementos conceptuales, lo que evidencia que muchos y muchas de estas artistas fueron protagonistas de un arte en transición.

En términos de los lenguajes, en las colecciones se encuentran propuestas cercanas a la neofiguración, expresión abstraccionista y abstracción geométrica, tendencias representativas de los modernismos de la época. La modernidad en el arte centroamericano estuvo marcada, ante todo, por una tensión telúrica y antagónica: entre la tradición académica y una ruptura estética con el arte de las primeras décadas del siglo XX. Esto fue evidente sobre todo en la tendencia de las y los artistas de la época de estudio, por crear propuestas artísticas vinculadas a la experimentación matérica y el intento de alejarse de la pintura como expresión central.

En la neofiguración, la figura humana, así como la experiencia vital del ser

⁴⁸⁰ Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al, *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso*. (San José, Costa Rica: TEOR/ÉTica, 2012), 47.

humano, fue central en propuestas cercanas al realismo mágico, las cuales representan espacios surreales y proponen reflexionemos existenciales, así como lecturas más vinculadas a lo etnográfico. Sobre este último aspecto, hay una tendencia también de representación de los espacios vitales de cotidianidad: barrios, familias, ferias, etc. la cual revaloriza la importancia de lo popular y lo lúdico. En las propuestas abstraccionistas y expresionistas se trabajó en particular en torno la síntesis de las formas y la mancha.

En ambos casos, el rol del color fue central en las obras de estas colecciones. El uso expresivo de este elemento fue vital como medio para subrayar sensaciones y situaciones, incluso para evidenciar las tensiones propias en las propuestas visuales de los artistas. Este fue un recurso incluso satírico puesto en práctica por estos artistas, para subrayar críticas y comentarios sobre la sociedad regional e internacional. Este es el caso por ejemplo de Margarita Azurdia, como veremos más adelante, en relación con sus esculturas en madera cercanas al kitsch, en las cuales planteó una fuerte crítica a la sociedad machista guatemalteca.

Si bien existe una importante cantidad de obras relacionadas con el expresionismo abstracto, la abstracción lírica y geométrica, esto no quiere decir que estos lenguajes hayan sido privilegiados desde una óptica meramente formal. En algunos casos, este tipo de lenguajes permitieron a estas personas plantear lecturas críticas o bien disidentes, sobre las sociedades centroamericanas e internacionales. Con relación a esto, autoras como Claire Fox han señalado que es importante no reducir la abstracción realizada por estos artistas a un tipo de arte apolítico, o en el que imperó un tratamiento simplemente formalista o purista.

Más bien, se debe tener en cuenta el prisma más amplio de representaciones visuales, que este tipo de lenguaje ofreció a artistas de zonas periféricas como en Centroamérica, especialmente a la luz de la Guerra Fría, cuando ser visto como disidente era un problema y en muchos casos, un riesgo. En razón de esto, la autora ha afirmado que: “in these contexts, the abstractionist turn was often precisely a

flight into rather than away from political engagement, even if artist saw their work quickly recruited for state or corporate-led modernization projects”⁴⁸¹.

Pareciera ser posible señalar que, en estos casos, la abstracción en sus diversas acepciones fue una vía para representar una visión del mundo de una manera temperada, matizada, que evita la literalidad y, en muchos casos, poner la vida de estos el artistas en riesgo, especialmente para los guatemaltecos. A su vez, este lenguaje estético permitió destilar el sinsentido del dolor, las guerras y las crisis internacionales, el cual trascendía a las formas y las figuras.

Este mapeo general de algunas características de las obras que se analizarán, nos da un panorama de las técnicas, estilos y contenidos con los que trabajan las y los artistas. A su vez, este tipo de arte presente en las colecciones del Museo de arte moderno Carlos Mérida y el Museo de Arte Costarricense es consistente con el trabajo que fue promovido por la OEA, por medio de sus publicaciones, tal y cómo se analizó en el capítulo dos.

A continuación, se detalla y se analizan las representaciones visuales en el corpus de obras escogidas, en torno a las representaciones visuales sobre identidad nacional, regional y cosmopolita.

3.2 Representaciones visuales sobre la nación, la región o lo cosmopolita en el arte centroamericano, 1950-1996

Cuando analizamos el material cultural que coleccionan estas instituciones (a nivel local e internacional), encontramos pistas para entender las narrativas visuales que las y los artistas centroamericanos desarrollaron en sus obras, para poder tratar de entender qué estaban diciendo estas personas, mediante su práctica artística en la segunda mitad del siglo XX. Estas representaciones son, a su vez,

⁴⁸¹ Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, (University of Minnesota Press, 2013), 20.

metáforas o llaves visuales, que nos develan por un lado modelos culturales y por otro, los contextos en que trabajaron estos individuos. Después de aplicar la metodología postulada, se han determinado algunas categorías en torno a las representaciones visuales plasmadas por las y los artistas en sus obras, las cuales evidencian sus posturas sobre las identidades nacionales, regionales e internacionales. Este esfuerzo analítico, muy similar a un ejercicio de análisis curatorial de los acervos de estos museos, pretende sintetizar algunas temáticas más preponderantes en las representaciones de los artistas. Las cuatro categorías postuladas son:

1. La esencia de una utopía: el espíritu prehispánico y la integración plástica del cosmos en el ser humano y en las formas.
2. La gramática visual de la memoria: el arte como testigo en Centroamérica.
3. Mágico y maravilloso: El universo onírico de los anhelos.
4. Lo matérico: la vida y el poder de comunicación de los materiales.

Es importante precisar que el trabajo de cada artista puede ubicarse en varias categorías simultáneamente, por ello, para ilustrar, se han escogido algunas imágenes representativas de obras donde mejor se ejemplifica cada clase. Estos ejes no son ni exhaustivos, ni totalizantes, ni están mencionados en orden de importancia. Cada uno ha sido estudiado de manera general, a partir de algunos ejemplos, puesto que el corpus de obras es amplio.

A. La esencia de una utopía: el espíritu prehispánico y la integración plástica del cosmos en el ser humano y en las formas.

En esta categoría se han agrupado propuestas artísticas, vinculadas a una reflexión identitaria sobre lo autóctono, planteada por los artistas de los países en estudio. Este apartado da cuenta de una tendencia en el arte de la región, que impulsó a varios artistas a revalorar el legado prehispánico en sus obras, como parte

de una postura identitaria y como fuente de inspiración para plantear un pensamiento personal sobre sus prácticas artísticas.

-El espíritu prehispánico:

En las artes centroamericanas de esta época, ciertamente “los artistas terminaron sumidos en los descubrimientos de un quehacer americano fiel al encuentro de lo primigenio”⁴⁸². En el estudio de las culturas originarias, trabajaron en torno a dos temáticas: por un lado, la representación de elementos asociados a los pueblos originarios, por ejemplo, el uso de formas geométricas e iconografía particular de estas culturas, así como mediante una apropiación de conceptos como la noción de unidad, a través de la síntesis de las formas y figuras. Por otra parte, esto lo hicieron también a partir de la exploración de la integración de las prácticas artísticas con los seres humanos y su entorno a nivel físico y espiritual.

Es decir, algunas de estas personas teorizaron sobre la capacidad de las prácticas artísticas como canales para generar una integración espacial mediante la colocación estratégica de obras plásticas en espacios públicos y, por otro lado, también valoraron la capacidad de las artes visuales para transmitir sensaciones y verdades arcanas. Es importante apuntar que, en algunos casos, esta exploración técnica y teórica formó parte de la postura personal de varios artistas, que tuvo alcances más allá de lo estético.

En la primera subcategoría, como se mencionó, se aborda el interés de las y los artistas por acercarse y apropiarse de las implicaciones de su pasado cultural: es decir el pasado amerindio y los choques culturales que se dieron ante el arribo de las carabelas de Colón al continente americano. En algunos casos, esta reflexión llevó a los artistas al estudio del pasado de estas sociedades originarias, en muchos otros, implicó más bien una reflexión latinoamericanista que sobrepasaba ese

⁴⁸² Rodolfo Arévalo. “Cien años de artes visuales guatemaltecas”, en *Museo Nacional de Arte Moderno “Carlos Mérida” Colección Patrimonio Nacional de Guatemala*, ed. Rudy Cotton, Tere Castillo, et al. (Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, 2018), 19.

análisis, para insertarse más bien en un debate continental sobre las herencias culturales pluriétnicas de Latinoamérica.

Estos impulsos parecen haber sido resultados del pulso del pensamiento americanista y posteriormente latinoamericanista a lo largo del siglo XX. Para las primeras décadas de este siglo, las inquietudes con relación a la definición de lo propio en Latinoamérica, a nivel nacional y regional dieron pie a lo que Pini denomina: “un nacionalismo de nuevo tipo, alejándose (...) del concepto post-independentista de reafirmación nacional, para dar paso a un nacionalismo más amplio y abarcador, que buscaba involucrar tanto a la economía como a la organización política y socio-cultural”⁴⁸³. Estas tendencias identitarias fueron campos fértiles de creación en las artes y en especial en la literatura.

Para Olivar Graterol todas estas corrientes identitarias de principio del siglo XX perseguían, en esencia, la consolidación de una “supraidentidad” basada en la unidad continental, la cual gestó posturas románticas e idealizadas de las culturas madres latinoamericanas. Estas nociones vinculadas a la integración regional latinoamericana tuvieron diversas nomenclaturas, por ejemplo:⁴⁸⁴ hispanoamericanismo, iberoamericanismo, americanismo, entre otros. Como referentes de nacionalismo regional o construcciones supranacionales, estas posturas poseen en común el deseo de resaltar la originalidad americana y repeler el imperialismo y las formas de injerencia cultural, social y política de potencias extranjeras, sobre el destino de los países de la región.

Décadas antes de la defensa del latinoamericanismo, los intelectuales de esta región promovieron la centralidad del americanismo, como premisa para pensar la cultura latinoamericana. Tanto artistas de Latinoamérica, como de la

⁴⁸³ Ivonne Pini, “Aproximación a la idea de ‘lo propio’ en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX”, *Historia Crítica*, n° 13 (diciembre de 1996): 7.

⁴⁸⁴ Jussi Pakkasvirta, *¿Un continente, una nación?: intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y el Perú (1919-1930)* (Editorial Universidad de Costa Rica, 2005), 77- 84.

región centroamericana, “se vieron adscritos en la aventura de pensar y reencontrar el arte previo y fundar así la universalidad de América. [Por ejemplo] Carlos Mérida se descubre cuando aprehende lo precolombino, lo azteca y maya, material que le ayudó a entender el arte como búsqueda. De allí con el muralismo y sus inmensos talentos”⁴⁸⁵.

Por su amplitud, el americanismo fue foco de múltiples críticas ante las debilidades de sus postulados y su visión de “lo americano” como una entidad que englobó una unidad continental, desdibujando las particularidades de la experiencia latinoamericana a nivel local. Dado lo anterior, “el Latinoamericanismo deja a un lado el ideal y aboga por el autoconocimiento y con ello la autoafirmación desde lo que realmente es el individuo y la sociedad latinoamericana con sus correspondientes diferencias”⁴⁸⁶.

En materia de artes visuales, hacia la mitad del siglo XX fueron críticos de arte como Juan Acha y Marta Traba, quienes colocaron “los cimientos para una edificación axiológica y ampliamente teórica del arte “latinoamericano”⁴⁸⁷ asociado a esta concepción de lo propiamente latinoamericano. El pensamiento de estos intelectuales contenía una importante intención por subrayar la capacidad del arte de esta región por ser internacional.

Este pensamiento se fortaleció a medida que se recrudecieron las relaciones geopolíticas entre la región y los EE. UU., cerca de la década de los sesenta del siglo XX. El Latinoamericanismo, por su parte, buscó la promoción de propuestas estéticas de las sociedades latinoamericanas, al presentarse internacionalmente, sin renunciar a la difusión de un espíritu anclado en lo local y lo propio. Ya para los

⁴⁸⁵ Rodolfo Arévalo. “Cien años de artes visuales guatemaltecas”, en *Museo Nacional de Arte Moderno “Carlos Mérida” Colección Patrimonio Nacional de Guatemala*, ed. Rudy Cotton, Tere Castillo, et al. (Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, 2018), 19.

⁴⁸⁶ Dagmary Margarita Olívar Graterol. “Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta”. *SEMIOSFERA, convergencias y divergencias culturales. Segunda Época 0*, núm. 2 (2014): 176.

⁴⁸⁷ Olívar G., Óp. Cit., 173.

años setenta, el debate entre latinoamericanismo y el americanismo había “planteado algunas alternativas metodológicas, así como propuestas históricas, por lo que el “apego a las culturas madres” [fue] mucho más combativo y menos romántico”⁴⁸⁸.

A nivel de Centroamérica, las propuestas artísticas vinculadas con este enfoque, con frecuencia hicieron referencia a los mitos fundacionales mesoamericanos en sus obras, con lo cual contrastaron este legado con la llegada de una modernidad impuesta por los colonizadores españoles y generaron así una reflexión sobre su propia identidad y la sociedad que resultó de este choque violento, entre mundos. Pareciera que, para las y los artistas centroamericanos, plantear una reflexión sobre el pasado mesoamericano, ya fuera desde el americanismo como desde el latinoamericanismo, fue un tipo de representación visual, que les permitió ser capaces de ofrecer una narrativa propia y autóctona de la experiencia centroamericana.

Algunos de los artistas analizados, quienes proponen trabajos plásticos influidos por el americanismo, así como el latinoamericanismo, fueron: Carlos Mérida (1891-1984) en Guatemala y en caso costarricense Francisco Zúñiga (1912-1998), quienes crearon representaciones visuales sobre la herencia amerindia. De igual manera, artistas como Francisco Amighetti (1907-1998) y Manuel de la Cruz González (1909-1956) adaptaron sus posturas y las maduraron en relación con este debate sobre las debilidades del americanismo, como sistema de pensamiento donde inscribir su práctica artística e identitaria.

Por ejemplo, en el caso⁴⁸⁹ de Carlos Mérida, su americanismo fue una etiqueta que se le asignó⁴⁹⁰ por parte de los críticos de arte mexicanos y que él acogió como joven artista, recién llegado a la escena cultural de México. En sus

⁴⁸⁸ Olívar G., Óp. Cit., 174.

⁴⁸⁹ Harper Montgomery. “Carlos Mérida and the Mobility of Modernism: A Mayan Cosmopolitan Moves to Mexico City”. *The Art Bulletin* 98, núm. 4 (2016): 490.

⁴⁹⁰ *Ibídem*.

escritos y práctica artística, Mérida planteó retomar el estudio y valoración de las artes populares y el deseo de rechazar el legado europeo (o al menos problematizar su autoridad sobre la cultura latinoamericana), al abogar por un reencuentro con la cultura del continente. El americanismo en él fue una apuesta por un "arte más libre, más poético y lírico, de invención controlada y no de pobreza imitativa"⁴⁹¹.

Estas posturas de Mérida fueron tanto criticadas como alabadas en las primeras décadas del siglo XX: "because he looked to indigenous art to reset standards of beauty altogether; and second, because he somehow conveyed via artistic form what was often praised as the "interior" aspects of indigenous culture—that is, some unnamed quality that was believed more authentic than the merely thematic"⁴⁹². En otras palabras, la solución del uso de la abstracción en su pintura fue criticada por su apropiación mecánica de símbolos del arte decorativo indigenista.

⁴⁹¹ Leticia Torres. *Integración plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México*. (México D. F: INBA, Abrevian Ensayos, 2016), 15.

⁴⁹² Montgomery. "Carlos Mérida and the Mobility of Modernism...", 493.

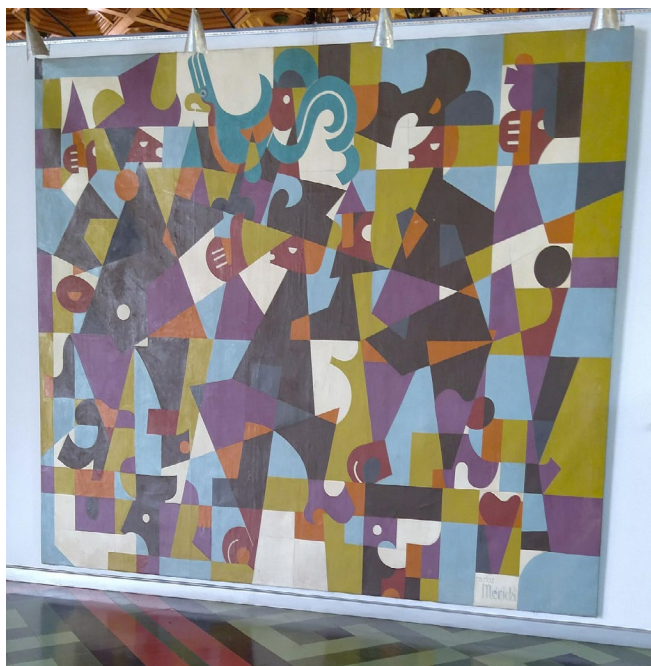


Fig. 20. Carlos Mérida, *Glorificación al Quetzal*. (1965). Oleo sobre tela. 298 x 387 cm. Colección MUNAM. Fotografía: Carolina Morales

En este caso, no interesa tanto la controversia en torno a Mérida como artista americanista, sino más bien lo que apunta Harper Montgomery⁴⁹³, al decir que, para artistas como Mérida, insertarse en este tipo de debates funcionó como estrategia para facilitar su entrada en la escena del arte posrevolucionario en México y a nivel regional, pues ofrecía una mirada fresca y única de estas disputas, en el suelo centroamericano.

Esto no quiere decir que este tipo de discursos visuales deban entenderse como una “operacionalización” acrítica de motivos y temas prehispánicos vinculados a la historia de la región, sino como una búsqueda local por una identidad distinguible y autónoma, desde aquí. Además, fue una estrategia en el trabajo visual de los artistas locales para volverse más “exportables”, o bien de hacer más internacional su práctica artística. Pareciera ser que la exportabilidad del arte de

⁴⁹³ Montgomery, Óp. Cit., 492.

estos creadores se predicó eminentemente en la construcción de una identidad distinguible, pero al mismo tiempo cosmopolita, anclada en los importantes legados culturales de los imperios mesoamericanos, equiparables en escala e importancia histórica, con los imperios sudamericanos.

Otro artista inscrito en esta corriente americanista fue Francisco Zúñiga, quien se convirtió en “el gran escultor de la mujer americana en la plástica contemporánea”⁴⁹⁴.

La estrategia de representación visual de Zúñiga fue la de plasmar la vida íntima y la fisionomía de la mujer indígena mesoamericana. Este patrón creativo consistió “en verter contenidos indigenistas dentro de diseños tradicionales, sintetizando la forma y monumentalizando la armazón anatómica (...) como su encuentro con la corriente precolombina americanista en aras de un estilo vital y personal”⁴⁹⁵.

Por medio de técnicas como el dibujo, la escultura y la pintura, Zúñiga consolidó una voz destacable entre los artistas centroamericanos y latinoamericanos, e hizo sus obras muy cotizadas en subastas privadas, como se destacó en el capítulo dos de la investigación. Sus figuras fueron profundamente particulares en el sentido de que los fenotipos de sus figuras hacían una clara referencia a la mujer indígena, sin embargo, como lo destaca Saborío, las representaciones contenían, a su vez, una carga de idealización, lo que tornó apetecibles sus obras como íconos identitarios del arte latinoamericano.

⁴⁹⁴ Germán Rubiano Caballero, *La escultura en América Latina (siglo XX)* (Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1986), 22.

⁴⁹⁵ Andrés Saborío-Bejarano, “Francisco Zúñiga, un escultor universal”, *Acta Académica* 30, n° Mayo (2002): 23.



Fig. 21. Francisco Zúñiga. *Mujeres*. (1982). Litografía a color sobre papel. Colección MAC. Fotografía cortesía del MAC.

En Guatemala, además de Carlos Mérida, otros artistas de la “generación de los cuarenta” dedicaron especial atención al análisis de la iconografía maya como parte de su vinculación con la construcción de una identidad propia. Esto lo hizo, por ejemplo, el importante artista Guillermo Grajeda Mena (1958-1995), quien publicó varios estudios sobre morfología del arte maya y trabajó cercanamente con instituciones museísticas a finales de la década de los cuarenta. Fue el primer decorador de museos de Guatemala, y realizó propuestas gráficas para las exhibiciones, entre otros casos, del Museo de Arqueología. Por esta razón, el artista se formó en la disciplina de la Arqueología, para crear copias, estudios de esculturas y bajorrelieves mayas. Además, publicó una diversidad interesante de textos, con estudios propios sobre escultura maya en 1958, también publicó estudios sobre la simbología del maíz en 1964, además sobre figuras barbadas en el arte precolombino en 1965, incluso sobre arte africano en 1959.

De este artista (quien fue Director del Museo Nacional de Arqueología y Etnología, y director del Museo de Historia y Bellas Artes), el MUNAM posee

bocetos de su importante mural *La Conquista* (1967), creados en lápiz, crayón sobre papel kraft. El boceto, es un ensayo para el mural que realizó el artista en el lado Oeste del Palacio Municipal de Guatemala a finales de la década de los cincuenta. En la obra, Mena recreó el drama de la conquista⁴⁹⁶, utilizando los relatos del conquistador español Bernal Díaz de Castillo, en su texto *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* de 1598. En el mural, mediante la jerarquía plástica de las figuras, Mena representó el choque cultural que experimentó el continente por medio de “la fuerza de la represión, una por medio de la fuerza y la otra por la persuasión religiosa”, impuesta por los colonizadores españoles.

Las figuras en el dibujo son muy representativas de la estética de este artista, especialmente de las series de dibujo que realizó décadas después. En este tipo de obras, Grajeda Mena tuvo predilección por una geometrización de los rostros y del cuerpo humano, así como por el uso del espacio vacío en la composición, y de cuerpos delineados con ángulos curvos. De alguna manera, el uso de la línea genera una sensación de tridimensionalidad y ritmo, en las obras bidimensionales que produjo.



Fig. 22. Guillermo Grajeda Mena, *La Conquista* (proyecto para mural) (1957). Lápiz y crayón sobre papel kraft. 60 x 101 cm Colección MUNAM. Fotografía: Carolina Morales.

⁴⁹⁶ Irma Lorenzana “El Mural Guatemalteco” (Tesis de Licenciatura en Artes USAC, 1994), 51.

Por otro lado, dos artistas adicionales presentes en la colección del MAC, quienes incorporaron un trabajo interesante, en el cual hicieron uso de símbolos asociados al pensamiento prehispánico, fueron: desde la síntesis de las formas, el artista Harold Fonseca (1920-2000) y, por otro lado, el artista Hernán González (1918-1987), a partir de su producción, donde plasmó nociones como la unidad y la integración de las formas, por medio de los cuerpos escultóricos que creó. Entre otras cosas, Fonseca y González formaron parte del Grupo Ocho junto con Manuel de la Cruz González, quien también fue mentor pionero en otras agrupaciones como el Grupo Taller, tal y como vimos anteriormente.

En la propuesta estética de Harold Fonseca, el artista trabajó una serie de síntesis de figuras y el uso de colores fuertes, influenciados por esta conexión con el legado estético prehispánico. Sus pinturas, e incluso murales, creados en la época de estudio, plantearon un estilo de codificación por medio de elementos geométricos, de símbolos primigenios e íconos autóctonos. Su reflexión sobre los colores y la simbología de las siluetas que produjo fue la manera en que Fonseca parece manifestar su cercanía al estudio de la iconografía mesoamericana. Ejemplo de ello es la obra *Elocatam* (1959), donada⁴⁹⁷ por el artista al Museo de Arte Costarricense. La pintura hace referencia a la conjugación del vocablo en latín “elocari”: o sea, ser arrendado(a), contratado(a).

En la obra, el fuerte contraste y el carácter de las formas generan una sensación expansiva en el espacio de la pintura, evocando a formas primigenias. La composición de *Elocatam* genera una sensación dinámica con los acentos lineales horizontales y verticales, que parecen rasgar la superficie opaca, generando entre ambas figuras una ilusión de profundidad. *Elocatam* fue una de las obras destacadas por el *Boletín de Artes Visuales*⁴⁹⁸ en el año 1960, con ocasión de la exposición de una serie de óleos del artista en el Collector Gallery en Washington.

⁴⁹⁷ Archivo documental Museo de Arte Costarricense. Acta AD-MAC-0250, 3 de Noviembre, 1993.

⁴⁹⁸ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 6. núm. Enero (1960): 85.



Fig. 23. Harold Fonseca, *Elocatam*, (1959). Oleo sobre tela. 106.3 x 91.3 cm Colección MAC. Fotografía: Carolina Morales.

Por su parte, la propuesta estética del costarricense Hernán González se realizó desde un comprensivo estudio de los cuerpos esféricos, como símbolos de la perfección, la continuidad y la unidad. Coincidentemente, su obra titulada *Unidad* (1968)⁴⁹⁹ fue escogida por la OEA para viajar en 1968, a la Feria Internacional de San Antonio, Texas, conocida como la “Hemisfair 68”. El artista obsequió la escultura a los EE. UU., con ocasión de la feria internacional, sin embargo, el MAC posee otras obras como esta, donde las figuras representan también la fauna local costarricense.

En la escultura, González partió de una reflexión sobre la continuidad de las formas esféricas, ya que, para el artista, esta figura parte del mismo principio que la mística del cero maya. Como concepto, el cero y el círculo representan todo y nada al mismo tiempo. Para González, la esfera funciona como sinónimo de la

⁴⁹⁹ Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 18. Núm.1 y 2. (1968): 96.

abstracción del cero y como contenedor simbólico e integrador de la totalidad.

Si bien, el trabajo exploratorio que realizó González partió del análisis de las esferas bruncas costarricenses, su búsqueda no tuvo que ver con entender la técnica con la que estas sociedades cacicales lograron pulir piedras perfectamente redondas, sino más bien le interesó replantear cómo este legado simbólico le permitió vincularse con este pasado, para producir, desde éste, una lectura propia sobre su práctica artística. Le atrajo el “pasado brunca, pero sin copiarlo, ¿cómo? buscando la perfección dentro de lo esferoide. La vida es esferoide, ovoide. Unidad (1968) remite al ser humano comprimido en la esfera, es la totalización simbólica de la humanidad”⁵⁰⁰. Su obra, por tanto, fue un intento por capturar en lo material, la inmensidad perfecta de la humanidad y, como si se tratara del cero maya, la representación geométrica de cómo la nada al mismo tiempo es capaz de abarcar el todo.

Hernán González no solo intentó plasmar la integración de las formas y las figuras mediante el manejo del volumen de la escultura, sino que, en sus propias palabras, sus obras representaron “la integración de los pueblos de la América Central, no sólo económica sino como interpretación social y cultural de millones de seres humanos que viven marginados del progreso”⁵⁰¹. De ello se desprende que el trabajo escultórico de González presentó una compleja propuesta en la transposición de sus pensamientos sobre la totalidad del cosmos a través de lo formal, con sus preocupaciones sociales sobre la integración regional de los pueblos de la región en que vivió.

⁵⁰⁰ Luis Ferrero Acosta. *La escultura en Costa Rica*. (San José: Editorial Costa Rica, 1973), 148.

⁵⁰¹ Ileana Alvarado Venegas, *Hernán González: escultor* (San José, Costa Rica: Museos del Banco Central de Costa Rica, 2002), 17.



Fig. 24. Hernán González. *Unidad*, (1968). Fuente: Central American Pavilion. Hemisfair 68'. San Antonio Light Photograph Collection, MS 359, University of Texas at San Antonio Libraries Special Collections.

-La integración plástica del cosmos en el ser humano y en las formas:

Como hemos analizado hasta acá, estos artistas desarrollaron diversos trabajos a partir de la representación de motivos referentes al pasado prehispánico y sobre la capacidad de las formas para transmitir conceptos intangibles como la unidad, la perfección y la integración. Sin embargo, otra importante veta de creación parece haber estado relacionada con propuestas visuales ancladas en una reflexión sobre la necesaria y posible integración del ser con su entorno a nivel físico y espiritual, por medio de las prácticas artísticas. Esto lo podemos encontrar en la reflexión que hacen por estos artistas sobre la práctica plástica de la pintura y la arquitectura.

Tanto en el trabajo de artistas de Costa Rica como Guatemala, dicho impulso por repensar su arte como vía para una integración plástica entre los seres humanos y su entorno es un elemento extrapolado del pensamiento prehispánico mesoamericano y atinente a principios integradores del universo existente en dichas

culturas; en las cuales el cosmos fue entendido como un ente vinculado profundamente con tanto lo espacial, lo viviente, como lo humano. Para Morante López, si bien hay variantes regionales en Mesoamérica relacionadas con estos símbolos en el pensamiento amerindio, hay lugares en común en ese “mosaico, integrado por ideas básicas compartidas. Entre los elementos compartidos tenemos los esquemas cuatripartitos, los ejes bipolares, la integración del tiempo y el espacio y los mitos acerca del origen del hombre y el maíz”,⁵⁰² entre otros.

Dos de los más sugerentes ejemplos de trabajo exploratorio e intelectual realizado en relación con esta tendencia representativa, los podemos encontrar en dos padres del arte nuevo de Centroamérica: Carlos Mérida y Manuel de la Cruz González. Como veremos, estos esfuerzos por generar nociones de integración a partir del arte fue una utopía estética generada desde Centroamérica -con claras influencias tanto de México como de Sudamérica-, sobre la cual conocemos poco.

Esto se dio, por un lado, mediante la reflexión crítica que realizó Mérida sobre el rol arte, la arquitectura y el muralismo y su integración con la sociedad, dado su bagaje tanto guatemalteco como mexicano, y por el otro, en el caso de Manuel de la Cruz, quien trajo consigo un rico acervo teórico desde Venezuela, después de haber residido en Maracaibo en la década de los años cincuenta. El resultado de esta serie de influencias en estos artistas en particular, resultó en una suerte de antropofagia de ideas, desde estas dos periferias para plantear una digestión local particular.

En el caso de Manuel de la Cruz González, este artista planteó un rico y diverso trabajo realizado en torno a su pensamiento intelectual. González fue un prolífico crítico y pensador sobre su trabajo, así como el quehacer artístico de la época, es por eso que investigadores como María Alejandra Triana, han estudiado las influencias cambiantes de su pensamiento, los cuales influyeron en su estudio

⁵⁰² Rubén Morante López, “El universo mesoamericano: Conceptos integradores”, *Desacatos*, núm. 5 (2000): 43.

del arte como principio de integración cósmica. En las primeras décadas del siglo XX, González había sido interpelado por el pensamiento americanista de otros intelectuales contemporáneos a él, como por ejemplo el costarricense Joaquín García Monge y la difusión de ideales americanistas, por medio de la revista *Repertorio Americano*. Por medio de una serie de obras de paisajes expresivos y escenas costumbristas, así como a través del impresionismo y otras tendencias vanguardistas, artistas como González, intentaron representar, lo que “consideraron los temas autóctonos costarricenses: el paisaje, la vida rural y el arte precolombino. Tenían la doble finalidad de renovar el arte del país y darle un carácter más auténtico”⁵⁰³.

Si bien Triana hace referencia a una etapa temprana de Manuel de la Cruz González, en que se vinculó con estas corrientes de representación y de pensamiento estético, su caso es un buen ejemplo para evidenciar cómo el americanismo de algunos artistas en las primeras décadas del siglo, maduró y se transformó hacia la segunda mitad del siglo XX, hacia un latinoamericanismo internacionalista.

En su investigación sobre el artista, Triana ha estudiado cómo González complejizó paulatinamente su pensamiento con relación a la abstracción geométrica (y la filosofía asociada a este movimiento), especialmente tras su llegada a Venezuela. Por su parte, Luran Bonilla ha agregado que una vez en Sudamérica, en la construcción que realizó el artista en torno a la abstracción geométrica, su pensamiento se acercó con especial énfasis “on Gestalt, rather than the physical and perceptual experience of optical and kinetic art”⁵⁰⁴.

Fue allí donde no solamente se abocó en torno a una exploración formal del orden matemático de las formas, sino que trabajó en articular un pensamiento

⁵⁰³ María Alejandra, Triana Cambroner. *El arte como Integración cósmica: Manuel de la Cruz González y la abstracción geométrica*. (San José: Fundación Museos Banco Central, 2010), 15.

⁵⁰⁴ Luran Bonilla-Merchav, “Manuel de la Cruz González: Transnationalism and the Development of Modern Art in Costa Rica” (Tesis doctoral, *CUNY Academic Works*, 2014), 165.

teórico propio sobre la función del arte como vía para comunicar la esencia espiritual del mundo. De ahí que planteó que: “si la geometría constituye el universo, el arte, en la búsqueda de la pureza y de la belleza cósmicas, debía ser, necesariamente, geométrico”⁵⁰⁵.

A partir de esta estructura de pensamiento, González no solo publicó sus ideas en torno al arte como integración cósmica, sino que realizó una serie de representaciones de esta teoría, por medio de lacas y óleos con composiciones geométricas intuitivas, representando la estructura armónica y matemática del cosmos por medio del color y las formas.

Un ejemplo claro de la destilación de estas ideas es el obra *Equilibrio Cósmico* (1965), donde en palabras de Bonilla: “The movement of the curve and the solid rigidity of the black triangle make Equilibrio Cósmico simultaneously dynamic and stable”⁵⁰⁶. Según esta autora, el uso en la composición de estas figuras geométricas por medio de la complementariedad entre las formas cóncavas y convexas, potencia en la pieza esta sensación de ritmo y armonía. La obra, en definitiva, muestra la culminación del pensamiento del artista, en su trabajo plástico.

⁵⁰⁵ Triana C., Óp. Cit., 55.

⁵⁰⁶ Bonilla-Merchav, “Manuel de la Cruz González...”, 216.



Fig. 25. Manuel de la Cruz González. *Equilibrio Cósmico*, (1965).
Laca sobre madera. 110.3 x 80.5 x 4.9cm. Colección MAC.
Fotografía cortesía del MAC.

Un punto de encuentro entre estos postulados, lo encontramos de nuevo en Guatemala, donde, además de su trabajo relacionado con la representación de lo autóctono, Grajeda Mena perteneció a una agrupación guatemalteca de la década de los cuarenta, la cual tuvo algunas similitudes en sus postulados de integración ya mencionadas para los otros artistas analizados. El creador, junto con su contemporáneo y amigo Dagoberto Vásquez (1922-1999) lideraron el grupo Saker-ti, que fue un espacio fundamental de las artes plásticas guatemaltecas, hacia finales de los cuarenta.

Los Saker-ti creían que el arte representaba “un impulso eterno y permanente del hombre frente a su mundo y frente a la vida que no puede sujetarse a ningún principio ni forma de expresión porque la creación es una necesidad vital del espíritu del hombre, que busca nuevas dimensiones de realización”⁵⁰⁷. Esta reflexión hace

⁵⁰⁷ José A. Móbil, *Del realismo a la abstracción: la plástica y sus vínculos con la historia de Guatemala, 1954-2014*. (Guatemala: Editorial ServiPrensa, 2016), 20.

eco con las propuestas teóricas de Manuel de la Cruz González, para quien a través del arte “el espectador pudiese sentir una especie de conexión con la estructura del mundo (...) lográramos abstraernos del aspecto superficial de las cosas, para acercarnos, mediante la contemplación de sus obras a la esencia del universo”⁵⁰⁸.

Por otro lado, además de esta vertiente de trabajo asociada a la pintura, se proponer una aproximación al pensamiento integrador vinculado a la práctica arquitectónica y el diseño espacial que desarrollaron algunos de los artistas estudiados. Entre 1940 y 1950 se fortaleció en México la tendencia del pensamiento en torno la “integración plástica”, donde arquitectos, artistas y escultores trabajaron para pensar en cómo el arte podría ser un espacio para transmitir mensajes y valores estéticos, especialmente por medio del muralismo. Esta vocación integradora, según Espinosa Campos, tuvo dos vertientes:

Por un lado, estaba la nacionalista y de carácter político, que caracterizó los años veinte a los cuarenta; por otro, la de carácter abiertamente internacionalista, vinculada con las tendencias principalmente europeas pero enraizadas a elementos y temas locales, la cual defendía Carlos Mérida y otros artistas, misma que, en su caso, no excluía temáticas que atendían los artistas nacionalistas, como la historia de las deidades mesoamericanas o la supervivencia de las danzas en las comunidades indígenas, por citar algunos temas⁵⁰⁹.

Adicionalmente, tras este pensamiento de integración existió una importante reflexión formal en torno a la capacidad de la composición estética, para representar la unidad espiritual y, por otra parte, para infundir humanidad en los espacios, estructuras arquitectónicas y materiales, por lo que la “labor plástica queda introducida en el cuerpo arquitectónico como parte de él, no como mera orientación. Si se le retira, se desintegra el edificio como concepción”⁵¹⁰.

⁵⁰⁸ Triana C. *El arte como Integración...*, 67.

⁵⁰⁹ Eduardo Espinosa Campos, “Carlos Mérida. Aportaciones a la integración plástica”, *Cenidiap Revista Digital* Abril-Junio (2005), <http://discursovisual.net/dvweb04/agora/agoespinosa.htm>.

⁵¹⁰ Espinosa C., Óp. Cit..

Es por esto que, en el caso de Carlos Mérida, este sistema de pensamiento estuvo especialmente vinculado con la función del arte y la arquitectura para crear espacios armónicos. Sus ideas en esta línea se plasmaron, por ejemplo, en la publicación “El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida”, de 1963. Esta línea de pensamiento tuvo una importante repercusión en otros artistas centroamericanos, parece que especialmente en aquellos que también ejercieron la profesión como arquitectos e ingenieros.

Este elemento sobre la formación de los artistas es importante, puesto que, como se mencionó, muchas de las personalidades que adoptaron este tipo de nociones espaciales e integradoras del arte, trabajaron o se formaron en arquitectura y carreras afines. Pero en algún sentido, también esta visión de integración plástica fue influenciada, a su vez, por la importante Escuela de la Bauhaus, guiada por “el sueño utópico de renovar al hombre y la sociedad a través del diseño del ambiente y los objetos del ámbito urbano”⁵¹¹. Walter Gropius había declarado ya en 1919 (en el manifiesto que fundó esta Escuela), que el arte debía constituir: un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura y que un día se elevará hacia el cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe.

El pensamiento de integración plástica realizado desde Centroamérica estuvo influenciado no solamente por estas corrientes de pensamiento europeo, sino también por el pensamiento autóctono amerindio. Algunos ejemplos de esto, los encontramos en artistas como Efraín Recinos, quien está presente en la colección del MUNAM, y desarrolló importantes proyectos arquitectónicos en su país, como es el caso de su trabajo en el Teatro Nacional de Guatemala, en el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, entre 1969 hasta 1978, año en que fue inaugurado este teatro. Si bien, para este apartado no se analiza propiamente una

⁵¹¹ Cristina L Arranz, "Bauhaus: la unidad de arte y técnica", *Cuadernos de Historia del Arte*, núm. 20, (201): 90.

obra suya presente en el MUNAM, es importante mencionar a Recinos dentro de esta tendencia, puesto que fue un importante exponente de estos postulados.

En particular, su práctica artística estuvo guiada por la búsqueda de la integración “en el mismo objeto funcional, todo expresado en un lenguaje poético; en escultura drama, personajes humanos o antihumanos; y en pintura una temática que ponga en evidencia nuestra cultura, nuestro tiempo y nuestro lugar. En general podría decir que dejó erotismo, humorismo, violencia y belleza”⁵¹². Una de las obras que mejor representan esta búsqueda fue su trabajo en el diseño de los difusores acústicos para el gran salón del edificio Miguel Ángel Asturias, puesto que no sólo desempeñan una función sonora en el auditorio, como piezas arquitectónicas, sino que también poseen un diseño sui generis.

Queda claro, a partir de esto, que el pensamiento integrador de Recinos también estuvo permeado por el pasado prehispánico y por su convicción de la importancia del funcionalismo. A razón de esto explicó que: “Hay que tomar en cuenta lo maya sin copiarlo y por supuesto el funcionalismo, pero no solo el funcionalismo (...) que estudia la arquitectura, sino el funcionalismo del espíritu”⁵¹³.

Por otro lado, una de las propuestas más frescas e innovadoras en torno a la tendencia de la integración plástica nació del trabajo del arquitecto Luis Díaz y su propuesta estética de “arte ambiental”. El MUNAM cuenta con ejemplos de este pionero trabajo. Es importante señalar que Díaz también se vinculó con la revalorización del pensamiento prehispánico, especialmente en su obra *El Gucumatz en persona* (1971), una instalación monumental compuesta de tablas de madera articulada, pintadas de los colores de la bandera de Guatemala. La obra ganó el primer premio de la Bienal de Sao Paulo en 1971. Según el Popol Vuh⁵¹⁴,

⁵¹² Eduardo José Blandón Ruiz, “Análisis de las obras arquitectónicas y escultóricas de Efraín Recinos” (Tesis de Maestría en Docencia Universitaria, USAC Guatemala, 2008), 20.

⁵¹³ Blandón R., Óp. Cit. 17.

⁵¹⁴ La leyenda cuenta que este rey: “siete días subía al cielo y siete días caminaba para descender a Xibalbá; siete días se convertía en culebra y verdaderamente se volvía serpiente; siete días se convertía en águila, siete días se convertía en tigre; verdaderamente su apariencia era de águila y

el rey Gucumatz una deidad maya, era capaz de atravesar una transformación continua entre el inframundo y el mundo natural, ya que su sangre mágica le daba el poder de volver a la vida y ser mediador entre estos mundos fantásticos.

Por otra parte, algunas de sus piezas escultóricas en madera son un tributo al pintor minimalista Frank Stella, de quién adoptó el interés por entender la pintura como objeto. Es así que, “por su habilidad técnica profundizó y dominó el arte cinético y su propuesta va por la unidad y la continuidad en el espacio”⁵¹⁵. En este sentido, para Díaz la escultura podía funcionar como una extensión de los objetos y los cuerpos. Durante los sesenta y setenta, el artista desarrolló lo que consideró “un arte de resistencia, producto de una actitud personal de cultivar un arte activo más integral, que por su carácter ambiental, creara en el espectador la sensación virtual mágico-realista de los elementos y sus efectos de conjunto”⁵¹⁶. De igual forma, su propuesta ambiental buscó propiciar la interacción entre el objeto artístico y el espectador, especialmente en el desplazamiento participativo que es capaz de darse mediante sus arte-objetos escultóricos. Ejemplo de ello es la obra *Cubo al cubo* (1970).

El objeto, parte de la colección del MUNAM, es una pieza de ensamblaje hecha de caoba cuyas partes son movibles. En la obra, Díaz propone al espectador manipular el espacio, moviendo las partes del artefacto aparentemente escultórico. El trozo central del cubo se despliega, abriendo las partes de la obra en varias direcciones. Al invitarnos a ejercer la acción de dinamizar el artefacto mediante su manipulación, el artista plantea una búsqueda sobre las posibilidades de captar la acción del movimiento espacial por medio de la escultura. El objeto escultórico se convierte entonces en la manifestación de la acción del movimiento por medio de las formas.

de tigre. Otros días se convertía en sangre coagulada y solamente era sangre en reposo”. En: Popol Vuh, capítulo IX, cuarta parte.

⁵¹⁵ Marcia Vázquez Peralta, *El Arte Plástico Guatemalteco 1980-2000: Estudio de cuatro artistas*. (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Abrapalabra n.44, 2011), 26.

⁵¹⁶ Jaime Barrios Peña. *Herederos del espíritu de Kukulcán: pintura guatemalteca que enlaza dos siglos* (Guatemala: Librerías Artemis Edinter, 2002), 115.

Una vez que se despliegan los tres brazos del cubo, la pieza transmuta al desplazarse por el espacio. En palabras simples, estos arte-objetos escultóricos de Díaz sólo cobran sentido formal en ese instante y “en ese espacio que transforma”⁵¹⁷. Esta obra formó parte del Certamen 15 de Septiembre de 1972, organizado por la DGBA, en el cual ganó el primer premio de adquisición.

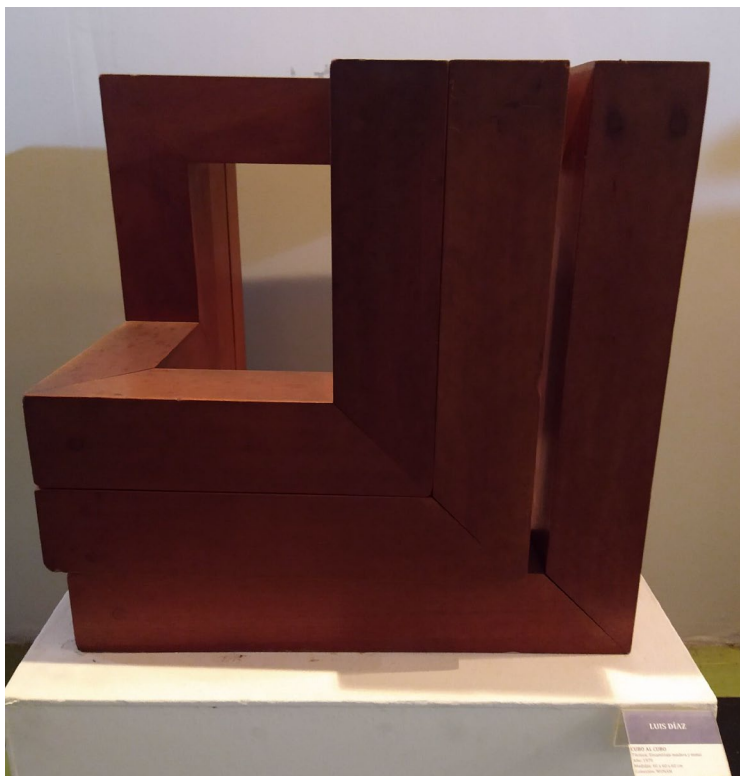


Fig. 26. Luis Díaz. *Cubo al Cubo*, (1970). Madera. 61 x 61 cm
Colección MUNAM. Fotografía: Carolina Morales.

Como hemos visto a partir de estos ejemplos, esta primera categoría de análisis da cuenta de las diversas maneras en que artistas de Costa Rica y Guatemala, desarrollaron un pensamiento estético propio como parte del repertorio de representaciones visuales que trabajaron en la época, no solamente vinculado a

⁵¹⁷ Juan Carlos Flores Zúñiga, “Luis Díaz Diseño Ambiental”, *La Nación* vol. XL núm 14.478, secc. Viva, 19 de septiembre, 1986, 2B.

una reflexión local sobre el rol del arte en la sociedad sino también a la valorización del legado prehispánico en el arte.

Una de las reflexiones más importantes que se desprenden de este análisis, es que esta digestión entre el pensamiento autóctono y las tendencias del pensamiento internacional dieron como resultado, en el trabajo de los centroamericanos, vetas de trabajo originales, las cuales probablemente fueron estrategias para ofrecer una solución plástica local, sobre la identidad del arte centroamericano. Esto lo hicieron las y los artistas, al vincular su trabajo con debates que se estaban desarrollando en el ámbito cultural en torno a la identidad latinoamericana: por una parte mediante el americanismo y, posteriormente, al latinoamericanismo internacionalista.

Estas apuestas visuales no fueron la única vía por medio de las cuales estos artistas articularon una narrativa estética propia, como veremos a continuación contamos con otros casos para analizar esta variopinta apuesta con la que participaron en un vigoroso intercambio cultural en la segunda mitad del siglo XX.

B. La gramática visual de la memoria: el arte como testigo en Centroamérica.

Otro eje analítico que surge a partir de las representaciones visuales analizadas y presentes en las obras estudiadas, tiene que ver con el registro de metáforas referentes a diversos espacios de sociabilidad, o bien a las experiencias sociales que vivieron estas y estos artistas, las cuales van desde vivencias cotidianas hasta el registro de distintos procesos socio-políticos regionales o internacionales. El objetivo de este trabajo parece haber sido plantear representaciones de estas situaciones, para comentarlas, criticarlas y registrarlas “valientemente empleando realismo, simbolismo, fantasía e incluso humor”⁵¹⁸.

⁵¹⁸ Mónica Kupfer “América Central”, en *Latin American Art*, ed. Edward Sullivan (London: Phaidon Press, 2000), 53.

Esta categoría evidencia una línea de trabajo artístico visual y discursivo profundamente local, puesto que se trata de apuestas plásticas que trataron de representar procesos históricos propios de las sociedades centroamericanas: es decir, existió un interés tanto por las micro y macro históricas que van desde la reflexión sobre la vivencia bucólica y apacible en los barrios y las comunidades de la región, o bien, la caracterización de la cultura machista de las sociedades patriarcales, vivida por las mujeres en Centroamérica; hasta propuestas sobre la representación de los procesos democráticos truncados y las situaciones de guerra civil que vivieron los países de la región, durante la segunda mitad del siglo XX.

Estas obras dan cuenta de que, en estas categorías de análisis, existió también una gran diversidad de posturas, en su mayoría críticas y disidentes de las situaciones sociopolíticas de estos países. En este sentido, por político nos referimos a aquellas temáticas o lecturas que se plantearon con relación a situaciones atinentes a lo público, o a la interacción social, así como el registro de estructuras o actitudes sociales nocivas, como la desigualdad o el machismo. Además del registro de temas históricos o sociales, las obras también representan la memoria colectiva de los países de la región, y como bien ha apuntado Carlos Lanza: “el arte no está detrás de la historia ni delante de ella, el arte es historia, está en ella, se condiciona a partir de ella y al mismo tiempo se autodetermina”⁵¹⁹.

Las representaciones planteadas en estas obras funcionan como ventanas hacia la vida diaria, la intimidad de las y los artistas y sus respectivas comunidades nacionales imaginadas. Esta categoría nos permite entrever el papel que desempeñó y continúa desempeñando el arte (a nivel no solo centroamericano), como testigo de las realidades locales que interpelan a las y los artistas. Por otra parte, esta producción artística está íntimamente vinculada con el latinoamericanismo como cosmos visual e identitario, puesto que también actuó como estrategia representacional para registrar las particularidades de la región.

⁵¹⁹ Carlos Lanza y Ramón Caballero, *Contrapunto de la forma: Ensayos críticos sobre arte hondureño y centroamericano* (Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, 2007), 93.

La centralidad de la representación de las vivencias de estos artistas se decantó en el fortalecimiento de una nueva figuración, especialmente entre los sesenta y setenta en Guatemala y Costa Rica, como mecanismo para retratar “en sus imágenes, la dolorosa experiencia del individuo dentro de una sociedad hostil (...) Por lo que (...) estas dos décadas se caracterizaran en profundizar en una estética humanística”⁵²⁰. Esta inclinación por una figuración renovada fue, ante todo, fuertemente expresiva tanto en el uso del contraste del color, por ejemplo, el grabado de artistas como Francisco Amighetti, hasta la estilización de las figuras regordetas, retorcidas e inquietas en artistas como Margarita Azurdia y Roberto Cabrera.

El trabajo de Amighetti contiene una apuesta que funcionó como testigo de la cotidianidad local de los barrios y ciudades costarricenses, en transición hacia la modernización de la segunda mitad del siglo XX. Sus obras son ventanas a espacios privados, pero enteramente familiares para el espectador. Amighetti representa lo autóctono, también porque fueron estos lugares públicos, y totalmente suyos, donde mediante la observación de las escenas cotidianas, el artista aprendió a pintar. A razón de esto, comentó: “Yo que aprendí dibujo en los parques y no en las Academias, encontré innumerables modelos, que sometí a mi disciplina cubista, que fue para mí, un insustituible aprendizaje de diseño y composición”⁵²¹.

Ejemplo de lo anterior es su icónica obra *Conversación* (1969), la cual formó parte de la exhibición del Salón de Honor de la Bienal de 1971 en Costa Rica. Esta pieza evidencia un tratamiento expresivo del espacio, la composición y las figuras, mediante el fuerte contraste de los colores empleados en el grabado y la xilografía. Los personajes en la obra, charlan en un espacio familiar y transmiten sensaciones dramáticas por medio de sus expresiones retorcidas. Los personajes se acercan

⁵²⁰ Asociación de Amigos del País, *Historia Popular de Guatemala. Tomo IV Fascículo 11 Época Contemporánea* (Guatemala: Fundación para la cultura y el Desarrollo, 1999), 794-795.

⁵²¹ Francisco Amighetti-Ruiz. *Veintiséis dibujos de Francisco Amighetti* (San José: EDUCA, 1977), 2.

para hablar, mientras que sus rostros evidencian desgaste y cansancio. A su vez, Amighetti evoca cómo, además de penurias que sin duda agobian a los amigos, ambas figuras comparten también un espacio de distensión y compañía.



Fig. 27 Francisco Amighetti, *Conversación*, (1969).
Cromoxilografía sobre papel. 71.5 x 86 x 6.1 cm.
Colección MAC. Fotografía cortesía del MAC.

Se trata de ese momento que todos conocemos bien: la pausa en el tiempo que creamos cuando nos sentamos a tomar una copa con amigos del barrio, y quizás fantasear con aquello que queremos, representado por la figura de la mujer que se extiende horizontalmente por sobre los hombres. En síntesis, esta obra forma parte no solamente de una escena cotidiana, familiar para el espectador, sino que es también un íntimo retrato de la memoria misma del artista.

Por otro lado, con relación a la representación de las prácticas profundamente tóxicas, arraigadas en las sociedades centroamericanas, como el incisivo machismo que caracteriza nuestros países, contamos con el trabajo artístico de Margarita Azurdia, en especial lo constatamos en sus obras de la década de los setenta.

El MUNAM posee algunas de sus piezas de la *Serie Homenaje a Guatemala* (1970-1974). Este grupo de obras representa una fuerte crítica sobre el lugar de la mujer en la sociedad guatemalteca de las últimas décadas del siglo XX, pero también sobre la cotidianidad de la violencia en las sociedades de la región. Las esculturas son piezas coloridas, las cuales forman parte de la vivencia propia de la artista con el machismo en el ámbito del arte, así como “sus interpretaciones personales de tradiciones populares, enmarcadas en el contexto de la compleja cultura guatemalteca y los esquemas de dominio político militar, tanto local como de intervención externa”⁵²².

En esta serie de piezas escultóricas, que la artista trabajó en la primera mitad de la década de los cincuenta, se manifestó una Azurdia figurativa, crítica de la identidad nacional mediante la creación de unas cincuenta esculturas ensambladas con artesanías locales, todas pintadas y modificadas mediante un proceso colaborativo con artesanos de comunidades de Antigua, Guatemala, bajo las direcciones explícitas de la artista. Este grupo de piezas representa una suerte de despedida de Guatemala, puesto que hacia 1974, Azurdia partió a vivir a Francia y no regresó hasta 1982 a este país.

Las obras de la serie son profundamente mágicas, traviesas y mordaces. Por medio de una aguda ironía representan una lectura crítica sobre el pernicioso machismo arraigado en la sociedad de su país, pero de igual manera de la región en general. Lo perspicaz de Azurdia, es que acentuó su discurso mediante elementos satíricos en las esculturas, representando una serie de figuras zoomorfas, entre mujeres, hombres y animales, a su vez “cargadoras, brujos, hombres-quetzal, presos de Semana Santa, plumas, frutas de La Antigua, máscaras que esconden fragmentos de humanidad, máscaras que infunden miedo”⁵²³.

⁵²² Rosina Cazali, ed. *Tres mujeres, tres memorias: Margarita Azurdia, Emilia Prieto, Rosa Mena Valenzuela*. TEOR/Ética arte + pensamiento. (San José, C.R: TEOR/ética, 2009), 16.

⁵²³ Tasso Hadjidodou, “Margot Fanjul (Margarita Azurdia)” *Revist Alero*, 26. núm. Sept-Oct (1977): 48.



Fig. 28. Margarita Azurdia. De la serie *"Homenaje a Guatemala"*: *El cocodrilo verde*, (1973). Técnica mixta sobre madera policromada. 140 x 200 x 70 cm. Colección MUNAM. Fotografía: Carolina Morales

Estos personajes, salidos de un sueño surreal, dismantlan el complejo entramado social patriarcal, en el cual la mujer sostiene, con sus propias manos, ya sea por designio propio o por coacción social, a un gran cocodrilo verde que devora a los hijos de la tierra. A su vez, estas mujeres ataviadas con máscaras ceremoniales, sostienen al gran reptil que devora niños. Los infantes se arrastran uno a uno, hacia las fauces del gran animal, sin detenerse: los niños funcionan como una metáfora del continuo paso del tiempo, en una sociedad que no es capaz de romper con los patrones nocivos, tanto de la desigualdad de género y de la violencia.

Estas figuras pintadas con plumas y pieles de animales exóticos recuerdan "la imaginería religiosa popular o las máscaras y parafernalia utilizadas en bailes

tradicionales del altiplano guatemalteco”⁵²⁴. Pareciera que este conjunto escultórico de *Homenaje a Guatemala* (1970-1974) es una serie de obras listas para adornar “alguna iglesia consagrada a una religión desconocida, nacida entre dos pesadillas, la del sueño y la de la realidad, donde el bien y el mal tendrían altares de la misma importancia”⁵²⁵.

Si entendemos estas piezas como representaciones donde la artista mezcla lo sacro con lo terrenal, podríamos pensar que las esculturas funcionan también como un altar en el cual la artista expía sus propias vivencias violentas, como mujer en Centroamérica y como mujer en el arte. Reiteradas veces, Azurdia tuvo que soportar críticas por pretender perseguir una carrera artística en Guatemala y fue abierta con las dificultades que atravesó para crearse una carrera como mujer casada.

Para mujeres como ella, sin duda involucrarse en el oficio de la práctica artística implicó muchos sacrificios materiales y personales. En palabras de Margarita Azurdia, entonces: “nadie podía concebir que una mujer abandonara una posición holgada y cómoda para ponerse a pintar”⁵²⁶.

Las actividades internacionales de las que participaron otras mujeres como ella demandaban de cada artista tener que ausentarse por periodos largos de sus países. Muchos de estos hombres y mujeres ya habían formado familias, cuando se vincularon en esta movilización artística, hacia la segunda mitad del siglo XX.

En una sociedad tan conservadora como la centroamericana, los sacrificios necesarios para participar de esta movilización internacional no fueron tan accesibles para las mujeres, como para los hombres. Por consiguiente, la artista

⁵²⁴ Cazali, Óp. Cit., 28.

⁵²⁵ Tasso Hadjidodou, “Margot Fanjul (Margarita Azurdia)” *Revista Alero*, 26. núm. Sept-Oct (1977): 48.

⁵²⁶ Luis Aceituno “Margarita Azurdia: “El medio soy yo, me estoy trabajando a mí misma””. <https://elperiodico.com.gt/elacordeon/2020/03/01/margarita-azurdia-el-medio-soy-yo-me-estoy-trabajando-a-mi-misma/> (Consultado el 01 de marzo, 2020).

canalizó esta situación mediante una representación de la vivencia colectiva y personal.

De manera similar a esta reflexión intimista sobre los obstáculos y tensiones en el medio artístico, encontramos la obra de Efraín Recinos *El Pintor. Pintura con 9 estorbos* (1991), la cual fue donada por el artista al museo en 1995⁵²⁷. Recinos inscribió al dorso de la pintura que el motivo de la donación al entonces Museo de Arte Moderno de Guatemala fue en celebración del apoyo que por décadas el Patronato de Bellas Artes había brindado a este museo.

La pintura de más de dos metros de ancho plantea una reflexión sobre las relaciones profesionales e interpersonales de este pintor con su gremio. Entre sátira y entre práctica casi autobiográfica y documental, la obra registra un testimonio de la amistad y el cariño, pero también la rivalidad entre los artistas guatemaltecos cercanos a Recinos, los cuales están representados en las periferias de la obra. Estos “estorbos” vivientes para Recinos fueron: Ramón Ávila (1934), Rodolfo Abularach (1933-2019), Roberto González Goyri (1924-2007), Dagoberto Vásquez (1922-1999), Manolo Gallardo (1936), Marco Augusto Quiroa (1937-2004), Víctor Vásquez Kestler (1927-1994), Luis Díaz (1939) y Elmar Rojas (1942-2018). Los personajes son reconocibles por sus facciones y los elementos que adornan cada espacio distintivo donde fueron ubicados en la composición. Recinos acentuó a cada personaje con elementos representativos de su trabajo artístico, con lo cual registró, a su vez, las contribuciones que cada uno de estos artistas realizó a la historia del arte moderno de Guatemala.

La propuesta es barroca en composición, por la aglomeración de símbolos, imágenes e íconos que adornan y relatan la historia de los estorbos. Los protagonistas de sus cuadros fueron tratados con ironía, ya sea “caricaturizados o convertidos en personajes inspirados en las tiras cómicas a los que trata con

⁵²⁷ Rudy Cotton (Director del Museo de arte moderno Carlos Mérida), en discusión con la autora, 24 de marzo del 2017.

humor”⁵²⁸.



Fig. 29. Efraín Recinos. *El pintor, pintura con 9 estorbos*, (1991). Óleo y aceite sobre durpanel y cartón. Pintura de óleo y aceite en durpanel y cartón. 248 x 415 cm. Colección MUNAM. Fotografía: Carolina Morales.

Más allá de esto, de alguna manera la concentración excesiva de figuras y escenarios surreales en la composición, evocan una sensación de que miramos un sueño, o un pensamiento íntimo del artista y su posicionamiento con respecto a sus colegas. A su vez, caracteriza la relación de competencia entre todos los artistas representados, ya que en el espacio impera una lejanía y desconexión entre ellos. Sin embargo, entre estas distancias todos los personajes coexisten en sus esquinas mirando al espectador del cuadro.

Esa ausencia de encuentro se percibe con mayor fuerza en el centro de la obra, una zona que se encuentra, comparativamente, más vacía que los espacios de las periferias. Podríamos pensar que los estorbos son reflejos no solo de la

⁵²⁸ Marcia Vázquez Peralta, *El Arte Plástico Guatemalteco 1980-2000: Estudio de cuatro artistas* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Abrapalabra n.44, 2011), 34-35.

experiencia personal de Recinos en Guatemala, sino de las lejanías propias que viven las y los creadores en el ámbito artístico. A su vez, podríamos extrapolar esta reflexión, y ver en esta obra un espejo de la situación de los artistas centroamericanos y su alejamiento en la escena del arte latinoamericano, ya que en esencia esta pintura muestra un microcosmos de relaciones, distanciamientos y burbujas creativas disociadas, las cuales aún en su distanciamiento, son relaciones eminentemente funcionales. La monumentalidad de la pieza y el mordaz comentario que plantea Recinos, hace que la obra sea considerada un referente fundamental del arte guatemalteco de finales del siglo XX.

Por otra parte, en la representación de un multiuniverso de vivencias y cotidianidades centroamericanas, también se gestaron propuestas estéticas de artistas que intentaron realizar representaciones críticas del paisaje y la topografía urbana, agobiada por la desigualdad material de las sociedades centroamericanas de posguerra. Artistas como Felo García, Juan Luis Rodríguez, así como Luis Díaz poseen propuestas plásticas en esta línea, las cuales están presentes en las colecciones de los museos de arte moderno de sus países.

La obra *La familia cosquillitas* (1967) del costarricense Juan Luis Rodríguez (1934), representa a varios amigos de la niñez del artista, quien vivió y creció en la ciudad de Tibás, zona ubicada en la capital de San José, Costa Rica. La pieza hace referencia a un grupo de personajes de dicho barrio, los cuales existen en un “ambiente poblado de tugurios que los rodea y los inserta irónicamente en una forma de pirámide truncada de la que ellos lógicamente forman la base”⁵²⁹.

Este núcleo familiar, refleja lo que miles de otras familias vivieron ante los procesos de creciente privatización y desigualdad social en la Centroamérica de finales del siglo XX. Es decir, esta es una familia que sufre las repercusiones de los proyectos privatizadores, planteados por el neoliberalismo que se despliegan hacia

⁵²⁹ Ileana Alvarado Venegas, *Juan Luis Rodríguez Sibaja: el combate: retrospectiva*. (San José: Museos del Banco Central de Costa Rica, 1995), 36.

las postrimerías de la década de los setenta en Costa Rica, los cuales desarticularon las conquistas sociales que se habían logrado en materia social en los cuarenta y cincuenta del siglo XX, en dicho país.

Las figuras en la obra, al igual que en el trabajo de Amighetti, forman parte de los recuerdos de Rodríguez, y fueron representadas mediante el uso de madera quemada, para generar un contraste en la composición, con los colores del panel del fondo. Esta interacción entre el contenido de lo representado y el uso conceptual de lo matérico, parece ser un elemento característico de este grupo de artistas de las últimas décadas del siglo XX en Centroamérica, especialmente presentes en el trabajo de Rodríguez.



Fig. 30. Juan Luis Rodríguez. *La familia cosquillitas*, (1967).
Ensamble en madera, 80.2 x 88.8 x 7.2 cm. 1967. Colección MAC.
Fotografía cortesía del MAC.

El uso de la madera quemada no solamente le permitió al artista transmitir una realidad social compleja en el ambiente de su niñez, sino que este recurso le facilitó comunicar la precariedad del futuro de estos personajes, atrapados en una

espiral de desigualdad y de difícil movilidad social.

Rafael Felo García (1928), por su parte, ha sido un célebre exponente de la representación de las cambiantes características de las ciudades. Son bien conocidas sus obras de la década de los setenta, caracterizadas por lo que se ha llamado una “estética del tugurio”. El historiador del arte Guillermo Montero ha indicado que el tratamiento del tema en las obras de García es un recurso meramente estético, y no un comentario sobre la situación social de las ciudades. Con relación a esto, Montero ha dicho: “no se trata en este caso de un realismo social con implicaciones políticas o una imagen crítica de la sociedad, es simplemente la estética del tugurio”⁵³⁰.

Para este historiador del arte, el ojo del artista representa los cambios urbanos en la estética de las ciudades, que dieron paso a nuevas edificaciones semi-informales. Aunque este fenómeno se dio en todos los países de la región, en el caso particular de Costa Rica implicó una creciente llegada de poblaciones migrantes provenientes de otros países centroamericanos, al ser expulsados por las situaciones políticas de sus países de origen, tras la búsqueda de una mejor calidad de vida. Aunado a ello, la Gran Área Metropolitana experimentó un crecimiento de la pobreza urbana a raíz de los recortes y procesos de privatización de las instituciones y ayudas estatales. Ejemplo de esto es *Pirro* (1993) obra del MAC, de la autoría de García. Si bien la obra data de los años noventa, la pieza es un ejemplo del análisis de las aglomeraciones urbanas representadas por el artista desde décadas antes.

Pirro nos recuerda cómo el trabajo de artistas como éste se orientó a ser testigo de su entorno y su tiempo. En la fotolitografía, García plasmó la realidad urbana de la precarización del espacio vital poblacional costarricense, mostrando una serie de viviendas en situación marginal. Tal y como lo ha señalado Montero,

⁵³⁰ Ileana Alvarado Venegas. *Felo García: artista, gestor, provocador, innovador* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2005), 34.

es posible pensar que estas obras no poseen un carácter de “denuncia”, sin embargo, tras estas representaciones existe la necesidad del artista de registrar y señalar un hecho que observó en la sociedad. Representar estas temáticas por medio de las artes visuales, nos indica una inquietud, un espíritu crítico o cuando menos, un interés por parte del artista de comentar y poner en manifiesto las situaciones cotidianas que caracterizaron el mundo que habita.



Fig. 31 Rafael Ángel (Felo) García Picado. *Pirro*. (1993).
Fotolitografía. 29 x 38 cm. 1993. Colección MAC.
Fotografía cortesía del MAC.

Por otra parte, autoras como Ileana Alvarado⁵³¹ han planteado que García, siendo arquitecto, fue un agudo observador del paulatino caos en que cayeron las ciudades, y en general del fenómeno de transformación urbana y la ausencia de la planificación en las urbes. A su vez, para la autora, estas obras también funcionaron como un ejercicio formal puesto que le permitió trabajar una nueva dimensión en la síntesis de las formas, por medio de lo geométrico y la abstracción de las formas y figuras.

⁵³¹ *Ibídem*.

En definitiva, esta serie de estudios fueron testigos críticos de diversos procesos históricos, en estas ciudades centroamericanas. Mediante este tipo de trabajo, García nos abre una ventana al fenómeno de la desigualdad, “producto de las movilizaciones del campo a la ciudad, de los que surgen áreas marginalizadas y los enjambres habitacionales pobres”⁵³². Como resultado de estas reflexiones, el artista produjo una suerte de paisajes sociales propios.

De una manera similar y contemporánea a García, contamos con otra obra de Luis Díaz, quien trabajó sus propias lecturas similares al paisaje social del costarricense. En *La Colina Poblada* (1964), Luis Díaz planteó un fuerte eco a este análisis paisajístico particular, pero visto desde Guatemala. Díaz quien es también arquitecto, ejercita en esta pieza, en el mismo sentido que García, un ojo inspector del orden y desorden habitacional. Los bloques de colores terrosos de textiles que coloca sobre la pintura y la madera, más que enjambres poblacionales, parecen manchas evocativas de edificaciones. Algunas de estas formas geométricas primigenias son similares a los íconos y las líneas presentes en el trabajo del costarricense, Harold Fonseca.

El fondo claro de la composición resalta, en contraste, los ocre que componen las estructuras arquitectónicas en la parte inferior de la obra. La disposición de las formas nos sugiere que el artista representó las edificaciones existentes sobre una colina en Guatemala, desde una vista aérea o vista de pájaro. Con esta decisión, en lugar de presentarnos una vista frontal del asentamiento, nos mapea la distribución de las parcelas en vista cenital, perpendicular del suelo. Esta es una solución compositiva hábil, para trascender la típica representación paisajística de una ciudad o un complejo de casas. De esta manera, el artista jugó con la distribución horizontal de las formas para transmitir la idea de un desordenado crecimiento del asentamiento, mediante el uso de las manchas de diversos colores que se extienden hacia los bordes de la pintura.

⁵³² ibídem.

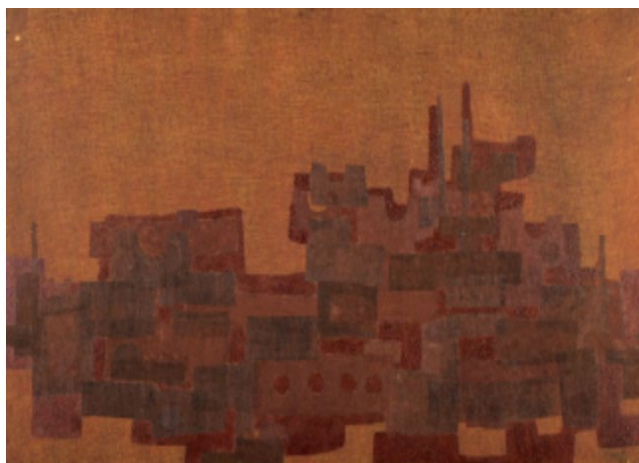


Fig. 32. Luis Díaz. *La colina poblada*, (1964).
Collage, Tela plegada sobre madera. 61x99cm.
Colección MUNAM. Fotografía: Carolina Morales

Por otro lado, y no menos importante, artistas como Hernán González representaron otras situaciones sociopolíticas críticas a nivel internacional, como la guerra de Vietnam. Esto lo realizó en su obra titulada *Vietnam* (1969).

En este sentido, esta obra se inserta, de igual manera que las anteriormente analizadas, en una línea narrativa que privilegió la representación visual de diversas situaciones y controversias álgidas, de contextos regionales así como internacionales. Esto no solo señala el interés del artista de plasmar una reflexión con relación a una experiencia vital propia, como testigo de los acontecimientos que se dieron en la época, sino que también, nos muestra que estas y estos artistas fueron protagonistas cosmopolitas del mundo en el que vivieron, y no desdeñaron la oportunidad de representar en su trabajo artístico, sus opiniones y visiones de mundo, en especial, las críticas generalizadas que una guerra como ésta suscitó, ante el rapaz imperialismo norteamericano, el cual Centroamérica también había experimentado.



Fig. 33. Hernán González. *Vietnam*, (1969). Talla en madera. 33.3 x 37.5 x 41.4 Colección MAC. Fotografía cortesía del MAC.

Como hemos visto hasta acá, en Costa Rica y Guatemala, parece ser que las y los artistas plasmaron en sus obras temáticas trastocadas por nociones más amplias de “lo político”, más allá de lo meramente vinculado a las crisis de los sistemas políticos nacionales. Más bien, en esencia este “arte testigo” fue una vía de exploración crítica para ampliar el debate sobre la representación de las sociedades locales. Sin embargo, dentro de esta corriente, otros artistas sí intentaron representar activamente otra serie de asuntos complicados a nivel político, como por ejemplo la situación de los conflictos armados locales. Como resultado, el trabajo que crearon fue poético y rico en símbolos.

Algunas de estas obras fueron predilectas de curadores y críticos de arte de la época, quienes, al teorizar sobre la región centroamericana, generalizaron en alguna medida la percepción de que el arte de esta zona trabajó o debía trabajar desproporcionadamente desde el “arte resistencia” o la denuncia. Si bien, esto fue importante para las y los artistas, como hemos visto acá, las posturas de estas personas fueron complejas y variadas. Empero, como lo ha señalado Luis Fernando Quirós, más que criticar la abundancia de temáticas relacionados a esta tendencia

de representación política, es importante evidenciar que esta vena de trabajos en el arte centroamericano fue consecuencia de las traumáticas situaciones que experimentaron los artistas. Para Quirós, las repercusiones de esta inclinación visual y narrativa de los artistas de la época, fue decisiva en la configuración de un arte contemporáneo en la región en las décadas venideras, por ello:

Hablar de arte político, contestatario o de crítica social, es eco de esos acomodamientos culturales que afectaron a los individuos críticos y creativos, que sustentaron el pensamiento a quienes emergimos en esa década, y ayudó a perfilar una arista del arte contemporáneo nada complaciente, ni acomodadiza, más bien es beligerante⁵³³.

Con estas precisiones, continuemos analizando una selección de obras de dos artistas guatemaltecos, quienes plasmaron de maneras muy diferentes las ansiedades experimentadas ante la guerra civil, tanto a nivel personal, así como en calidad de ciudadanos de sus países.

Algunas de las mentes fundadoras del Grupo Vértebra (1969) en Guatemala transitaron de manera consistente a nivel internacional, en el flujo analizado en el capítulo anterior. También los Vértebra fueron figuras centrales en el trabajo de registrar y representar la vivencia de los conflictos socio-políticos de la región. Como agrupación, Elmar René Rojas (1942-2018), Roberto Cabrera (1939-2014), Marco Augusto Quiroa (1937-2004), Enrique Anleu-Díaz (1937) y Ramón Ávila (1933), “se propusieron hacer una obra testimonial histórica”⁵³⁴ a través de su trabajo plástico, durante la época en estudio. Adicionalmente, estas personas fueron también mentores de las próximas generaciones de artistas a quienes les inculcaron una “nueva figuración, relacionada en primera instancia con el realismo crítico social en

⁵³³ Luis Fernando, Quirós, “La década de 1970: Hacia la articulación de una historia del arte costarricense”. en *Congreso sobre creación artística en la década de 1970*, ed. María José Monge Picado (San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central, 2019), 79.

⁵³⁴ Rodolfo Arévalo. “Cien años de artes visuales guatemaltecas”, en *Museo Nacional de Arte Moderno “Carlos Mérida” Colección Patrimonio Nacional de Guatemala*, ed. Rudy Cotton, Tere Castillo, et al. (Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, 2018), 20.

un contexto nacional de una parte y, de la otra, el realismo mágico, versión latinoamericana de lo real maravilloso”⁵³⁵.

Este realismo crítico social centroamericano, de artistas como Roberto Cabrera, generó una serie de obras potentes a nivel visual y cargadas de discursos plásticos complejos, donde el testimonio sobre la realidad local se realizó con una delicadeza y ceremoniosidad, conmovedoras. Algunas de las obras de Cabrera forman parte del acervo del MUNAM, este es el caso de de *Serie Génesis N°3* (1967). En la obra miramos una imagen desgarradora y poderosamente poética de la situación política del país a finales de los sesenta, tras sostenidas afrentas políticas y masacres de los pueblos mayas, en las ciudades y zonas rurales, la cual se sostuvo aún después de la firma de los acuerdos de paz, en 1996. Dicha obra y *La hora de la siembra* (1978-2006) de Elmar René Rojas, también de la colección del MUNAM, poseen un escalofriante y crudo paralelismo visual y narrativo.

En *La hora de la siembra*, Rojas representa en el primer plano una enorme figura oscura que sostiene un arma, mientras que a lo lejos, un grupo de campesinos, niños, mujeres y hombres levantan las manos sin escapatoria. Por su parte, en su obra Cabrera parece haber representado el inexorable resultado de lo plasmado en el óleo de Rojas. Es decir, ambas obras contrastan cómo la confrontación e intimidación de los militares, tuvo como resultado la intimidación por décadas de un pueblo, y una insondable cantidad de pérdidas humanas, así como como la pérdida de la memoria cultural e histórica del país guatemalteco.

⁵³⁵ Marcia Vázquez Peralta, *El Arte Plástico Guatemalteco 1980-2000: Estudio de cuatro artistas*. (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Abrapalabra n.44, 2011), 27.



Fig. 34 Elmar René Rojas. *La hora de la siembra*. (1978-2006). Óleo sobre masonite. 97 x 122 cm. Colección MUNAM. Fotografía: Carolina Morales



Fig. 35. Roberto Cabrera. *Serie Génesis No.3*, (1967). Técnica mixta. 1.05 x 73.5 cm. Colección MUNAM. Fotografías: Carolina Morales

Las obras funcionan como registros de las matanzas a las que fue sometido el pueblo guatemalteco en las urbes y los espacios rurales, sobre todo después de la consolidación del gobierno de Julio César Méndez Montenegro (entre 1966 y 1970). Méndez fue el único civil que alcanzó el poder entre 1950 y 1986 en Guatemala, y consolidó un modelo de contrainsurgencia, mediante un pacto con los altos mandos del ejército, para garantizar la ampliación del poder al ejército, en la constitución política del país. Este impulso⁵³⁶ por concentrar aún más el poder en el cuerpo militar fue, entre otras cosas, el resultado de la pérdida del monopolio de la violencia estatal que se había dado paulatinamente en Guatemala, ante la irrupción de nuevas fuerzas de seguridad civiles y escuadrones de la muerte, los cuales entraron en pugna unos contra otros y contra el Estado, aterrorizando a la sociedad civil.

Esta situación, además, se dio también por una serie de correlaciones de poder en el marco de la Guerra Fría, donde las campañas para neutralizar al “enemigo interno” en Latinoamérica habían recrudecido la injerencia militar norteamericana en la región, para asegurar la formación táctica de grupos de choque militares en los países de Centroamérica.

La noción de “enemigo interno” es una categoría difusa y compleja por su función como etiqueta multifacética, para señalar una amenaza nacional, que debe ser neutralizada. Sin embargo, hay dos consideraciones importantes para ampliar lo que esta noción implica: para empezar es importante entender que la construcción de los nacionalismos, particularmente en Guatemala, fue en esencia una construcción bifurcada en dos sentidos: por un lado, orientada hacia el proceso de consolidación de una identidad étnica hegemónica⁵³⁷ gestada desde la colonia, que implicó un orden jerárquico desigual y una animosidad entre lo indígena y lo

⁵³⁶ Matthias Epe y José Rodolfo Kepfer, *El enemigo interno en Guatemala: contrainsurgencia y su herencia en la configuración de nuevos conflictos*, Primera edición (Ciudad de Guatemala: Magna Terra Editores, 2014), 57.

⁵³⁷ Epe y Kepfer, Óp. Cit., 151.

criollo. En este sentido “el indígena está inevitablemente presente en la conciencia del ladino como una “sombra colectiva”, tanto recriminadora como amenazante”⁵³⁸.

Por otra parte, la construcción de la nación implicó un proyecto económico agrario, basado en la concentración de la tierra y la represión para conseguirlo, mediante “una masiva expropiación de los campesinos indígenas y su conversión en mano de obra forzada, en la constitución de la gran hacienda terrateniente”⁵³⁹. De esta manera, por “enemigo interno” se entendió una diversidad de características, en un “otro amenazante”. Era “peligroso” quien atentara contra el estatus quo étnico, económico y por su puesto político detrás de este proyecto de nación de larga data.

Por ello, para los sesenta y con especial recrudecimiento en los ochenta, a nivel gubernamental en Guatemala, se pusieron en práctica un repertorio de tácticas para el control del surgimiento de estos enemigos subversivos, por lo que “a partir de 1966 los militares recurrieron crecientemente a la práctica del terror como parte de la estrategia contrainsurgente y aceleraron el proceso de profesionalización de su sección de inteligencia y sus operaciones de combate en las que comenzaron a involucrar a civiles”⁵⁴⁰. Los cuerpos militares guatemaltecos estaban siendo entrenados⁵⁴¹ en programas tácticos de guerra por parte de los norteamericanos, para llevar a cabo estas prácticas genocidas.

Tanto la obra de Cabrera como Rojas hacen referencia de manera muy distinta a esta situación política local. Más allá de ello, ambas propuestas poseen en común una poderosa imagen alusiva a la metáfora de la “siembra”. En la versión

⁵³⁸ Epe y Kepfer, Óp. Cit., 155.

⁵³⁹ Edelberto Torres-Rivas, *Revoluciones sin cambios revolucionarios: ensayos sobre la crisis en Centroamérica* (F&G Editores, 2011), 64

⁵⁴⁰ Comisión para el Esclarecimiento Histórico en Guatemala. *Guatemala Memoria del Silencio*. (Guatemala: UNOPS, 1999), 124.

⁵⁴¹ En este sentido, “La formación contemplaba cursos sobre guerra de guerrillas, operaciones de inteligencia, técnicas de interrogatorio, acción cívica y guerra en la selva, entre otros. Para finales de los años sesenta, el ejército guatemalteco tenía el segundo porcentaje más alto en América Latina de efectivos militares adiestrados por Estados Unidos”. En: Epe y Kepfer, *El enemigo interno en Guatemala*, 68.

de Cabrera, la figura representada al centro de la composición parece estar creciendo bajo tierra, como una semilla que ha sido plantada. Al nacer, la figura extiende su brazo, el cual alcanza la superficie por encima de la tierra. Podríamos pensar que, con esta representación, Cabrera simboliza en una muerte anónima, las miles de pérdidas mortales en la historia guatemalteca.

Asimismo, la imagen evoca la práctica militar de las fosas comunes, utilizadas para enterrar a las personas asesinadas y sus historias, puesto que además de ocultar los lugares en que fueron sepultadas las personas ejecutadas, los militares se negaban a dar información a los familiares de los desaparecidos sobre el lugar de su sepultura. La política de “enterrar en lugares clandestinos a las víctimas, fue una práctica repetitiva en casi todas las regiones del país. El Ejército ordenaba el descuartizamiento de cadáveres o su destrucción antes del entierro clandestino de los mismos”⁵⁴².

A raíz de estas historias, en su obra, Elmar Rojas captó expresivamente el horror del asalto a la vida de los desaparecidos, por medio del juego de planos y de figuras blancas al fondo de la imagen, versus las imponentes siluetas de los militares en el primer plano, lo cual genera una sensación de caos y terror, como si no hubiera escapatoria. Con el título de la obra, parece que Rojas sugiere no solamente el destino atroz de las personas asaltadas, sino que nos remite a su condición campesina y al ensañamiento de la violencia contra las poblaciones vinculadas al agro en Guatemala.

Ante estas atrocidades, la metáfora de la siembra en la propuesta de Cabrera es sumamente poética, ya que no solamente hace alusión al conflicto armado, sino que el cuerpo que se estira verticalmente en el seno de la imagen recuerda esa esperanza del renacer de la memoria de los que ya no están. Además, la figura gesticula un grito, o bien, nos dice algo abriendo su boca, recordando que la muerte

⁵⁴² Comisión para el Esclarecimiento Histórico en Guatemala. *Guatemala Memoria del Silencio*. (Guatemala: UNOPS, 1999), 225.

no necesariamente acabó con la capacidad de transformación de la sociedad guatemalteca.

En *Serie Génesis N°3*, la sangre derramada y los cuerpos ocultos bajo la tierra se abren espacio como retoños que regresan para germinar como un árbol fuerte. Esta imagen plástica recuerda a la imagen poética de Jorge Debravo y su texto “mala siembra”. Debido a que esos cuerpos diversos fueron concebidos por los regímenes políticos locales como una amenaza, fue necesario para los militares sembrar “libres para tener cosecha de soldados”.

En palabras de Jorge Debravo⁵⁴³:

Debajo de tus pies están sembrando muerte y racimos de pólvora. Están sembrando muerte al fondo de tus ojos y tu boca. Están sembrando rifles debajo de la carne y de los brazos...Han arado tu patria y están sembrando pólvora y granadas. Están sembrando miedo bajo las propias barbas del trabajo. Están sembrando niños en comarcas de odios y de esclavos. Están sembrando jóvenes de ojos ciegos en duros socavones extraños. Están sembrando libres para tener cosecha de soldados.

En síntesis las palabras de este poeta, hacen un fuerte eco de los recursos simbólicos utilizados por Rojas en su obra, para representar la situación nacional de su país.

C. Mágico y maravilloso: El universo onírico de los anhelos

Esta categoría de representaciones visuales presente en las obras estudiadas, hace referencia a un cosmos interno de las y los artistas, el cual es un mundo teñido de realismo maravilloso y fantasioso. Esta serie de trabajos analizados plantean una construcción de espacios oníricos, imaginados por estos

⁵⁴³ Jorge Debravo, *Guerrilleros* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1983), 28-29.

creadores en sus prácticas artísticas. En la selección de obras miramos cómo se yuxtaponen sueños, paranoias, esperanzas, inquietudes y mundos nuevos, mediante el empleo de zonas cromáticas amplias y ambiguas, dominadas, a su vez, por símbolos evocativos del realismo mágico.

Estas obras, nos abren paso a los espacios íntimos de añoranza, que nacieron de las vivencias, sensaciones y dudas, profundamente humanas, en la vida de estas personas. Esta categoría de análisis es una de las vetas de exploración temática que más evidencia un posicionamiento cosmopolita e internacionalista, que estas personas fueron capaces de proponer. De alguna manera, el apartado anterior ya sugería esta categoría, puesto que en el registro de la cotidianeidad compleja vivida tanto en Costa Rica como en Guatemala, a veces bucólica y a veces violenta, las voces de los artistas aspiraron a trascender lo meramente mundano y las ataduras de la vida.

Las líneas temáticas más recurrentes en las obras que analizaremos tienen que ver con una añoranza por la libertad y con las representaciones visuales sobre los derechos civiles y derechos humanos, entre otros. Así como las y los artistas centroamericanos representaron la topografía de la crisis social, política y cultural de la segunda mitad del siglo XX, de igual manera, estas personas manifestaron en sus obras un mundo íntimo que debió lidiar con estos avatares y que, por sobretodo, no dejó de soñar. De esta manera, las piezas abordan la representación de la perseverancia y la pujanza individual interna.

El trabajo de Rafael Ángel Fernández (1935-2018) es un ejemplo fundamental de este mundo mágico. El artista representó una serie de enigmáticos espacios, en especial en los trabajos que realizó hacia la década de los setenta. Décadas antes, gracias a una beca que recibió en 1958, el artista se marchó a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de Managua, Nicaragua, bajo la dirección del conocido artista Rodrigo Peñalba. Peñalba fue un titán del modernismo centroamericano y máximo exponente de la tendencia del realismo mágico. Sin

duda, su influencia impactó la obra del costarricense, bajo cuya tutela estudió. Peñalba fue mentor de generaciones de artistas de la nueva modernidad dentro de la pintura centroamericana, y particularmente en Nicaragua, donde fue cercano a la generación del Grupo Praxis.

En este sentido, dicha modernidad se manifestó en términos formales en artistas como Fernández, “por medio de dos aspectos significativos: el primero, por su sentido del planismo y la bidimensionalidad, al romper con la tradición renacentista de la composición en perspectiva; el otro, por los gruesos empastes y su manejo impresionista del color”⁵⁴⁴.

La obra *A la espera/ algo por acontecer* (1972), es una pintura icónica en el trabajo del artista de la década de los setenta. En ella, Fernández representa un conjunto de figuras que parecen esperar en vilo a que suceda algo, que el espectador desconoce. Estas personas o entidades alargadas están quietas en un espacio que pareciese una habitación, estoicas, imbuidas en un silencio ominoso, mientras uno de los personajes mira por la ventana a algún paisaje que escapa al rango de visión del público, mientras al mismo tiempo, otra figura levita por sobre las demás.

⁵⁴⁴ María Dolores G. de Torres. *La modernidad en la pintura nicaragüense, 1948-1990*. (Managua: Banco Nicaragüense, 1996), 34-35.



Fig. 36. Rafael Fernández Piedra. *A la espera / algo por acontecer* (1972). Óleo sobre masonite y madera. 202 x 276.7 x 8.

La disposición de las figuras, el color y la representación del espacio estéril, crea un efecto tenebroso y una latente sensación de espera. De esta manera, la composición representa la noción de una incertidumbre sin resolución, pues dicho espacio trasciende todo tiempo y lugar identificables.

En ese sentido, Fernández representa un sentimiento profundamente humano: la duda, el temor y las ansias de la espera. Quien mira, participa de esa sensación de expectativa, y comparte la inquietud del momento representado. Los colores además aportan, en este sentido, a la atmósfera sombría, mediante el uso de tonalidades frías y pálidas, que evocan un momento suspendido en el tiempo.

En esta misma veta de trabajo, encontramos a artistas como Lola Fernández (1926), quien, para la década de los setenta, ya era una artista conocida como autoridad en el arte costarricense, especialmente por su trabajo, caracterizado por series de singulares abstracciones expresivas.

La artista había sido enfáticamente apoyada por José Gómez Sicre y la OEA, como una magnífica exponente del expresionismo abstracto latinoamericano. Este tipo de trabajos, para Gómez Sicre, fue profundamente universal y exportable. Así, en palabras del crítico cubano, el poder de su trabajo creativo estaba animado por un “un solo espíritu. No me obliga a hacer conjeturas ni a trastear en la historia del arte. En menos palabras: es una sola obra, una sola intención”⁵⁴⁵.

Gómez Sicre señaló la importante capacidad de las propuestas de Fernández, para crear un impacto emocional en el espectador, al mismo tiempo que era capaz de transmitir conceptos universales. En este sentido, para el crítico, el uso del color en sus obras, especialmente de corte abstracto, fueron la cúspide del trabajo de la artista en esta tendencia.

Por su parte, otras investigadoras como María José Monge han evidenciado, tal y como lo hizo Gómez Sicre, la predominancia de un “arte purismo” en la propuesta de Lola Fernández, especialmente en sus trabajos tempranos, ya que “aunque se proponga elaborar la realidad, lo plástico se sobrepone, desentendiéndose del mundo de donde emergió”⁵⁴⁶. Un buen ejemplo de ello es la Serie Oriente, de la década de los sesenta.

Sin embargo, más allá de estas posturas, encontramos, más adelante en la carrera de esta artista, otro tipo de obras donde entabla reflexiones sobre algunas nociones inmateriales inherentes a las relaciones entre los seres humanos, como por ejemplo, las dinámicas de poder y la desigualdad.

Muestra de ello se aprecia en sus famosas “escaleras”, que forman parte de la Serie de Arquetipos que data de entre 1976-1978. Estas propuestas cercanas a la figuración abstractizante recogen su inquietud por la mancha y el color de obras

⁵⁴⁵ José Gómez Sicre, “Lola Fernández o la unidad de un doble concepto”. *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* 42, núm. 194 (1987): 31.

⁵⁴⁶ Gómez S., Óp. Cit., 32.

previas, como las que realizó con la *Serie la Máquina* (1971). *Arquetipo* (1976) representa una “figura humana con personajes enigmáticos, ataviados con indumentarias que evocan mundos ficticios”⁵⁴⁷. Los personajes de esta serie, aparecen apilados uno sobre otro, mientras que las figuras se funden con el espacio como si aparecieran en un sueño.



Fig. 37. Lola Fernández Caballero. *Arquetipo*, (1976). Oleo sobre madera. 140.2 x 141.4 x 3.8. Colección MAC.
Fotografía cortesía del MAC

En términos formales, estas obras retoman la predilección por el uso de grandes espacios de color presente en los trabajos anteriores de la artista, así como el uso estratégico de algunos colores fuertes para generar un impacto visual. Esta capacidad de economía del trabajo de la artista, por medio de un derroche de austeridad en la composición, atrae la mirada del espectador, con mucha más fuerza, al corazón del cuadro: a saber, la relación tortuosa entre las figuras, en este sentido estas obras: “Son posibles retratos sin concesiones, limpios de elementos

⁵⁴⁷ Eugenia Zavaleta Ochoa, “Los Certámenes de Paisaje Rural y la expansión de la mancha urbana en Costa Rica (1973-2003)” en *Congreso sobre creación artística en la década de 1970*, ed. María José Monge Picado, (San José, Costa Rica, 2019), 52.

sobrantes, más bien, restringidos a cualquier halago visual⁵⁴⁸. Por ello, podríamos entender que estas obras son ejercicios disciplinados y comedidos, pero profundamente sensibles en función de un mensaje concreto.

En este sentido, en sus escaleras, Fernández no nos presenta una propuesta interesada meramente en lo formal. Aunque los aspectos técnicos y compositivos sean elementos centrales en el quehacer de esta artista. Por lo contrario, las figuras apesadumbradas que aparecen una sobre la otra parecen ser metáforas visuales de las dinámicas y jerarquías de poder. Estas imágenes ofrecen una reflexión sobre la desigualdad y las relaciones complejas que tejemos entre individuos. Las escaleras son, de alguna manera, una “reflexión ante el ser humano que siempre se siente que tiene alguien encima”⁵⁴⁹.

Por ejemplo, las figuras inferiores que vemos en la obra parecen tener que sacrificar su espacio vital para sostener al ente superior que se ubica por sobre éstas. Mientras que el personaje inferior se desdibuja como si se desmaterializara, la figura superior cobra autonomía, con sus contornos algo más delineados que los de la figura de abajo, mientras que ambos sostienen ante nosotros una mirada indescifrable.

Los arquetipos de Lola Fernández y las mujeres a la espera de Rafael Fernández, son tipos de planteamientos visuales de situaciones profundamente humanas en nuestras sociedades, es decir, vivimos inmersos entre incertidumbres, dudas y un perverso orden social, los cuales fomentan patrones de sociabilidad en nuestros entornos, diseñados para perpetuar estas inequidades.

En esta misma línea imaginativa y tectónica de los artistas anteriores, se encuentra la obra de Rodolfo Abularach y su trabajo *El Choque* (1956). Si bien, *El*

⁵⁴⁸ José Gómez Sicre, “Lola Fernández o la unidad de un doble concepto”. *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* 42, núm. 194 (1987).

⁵⁴⁹ Camilo Rodríguez, *Conversaciones con la historia. Entrevistas Vol. Tomo V.* (Costa Rica: MAYA&PZ, 2004), 41.

Choque no es una de las obras más representativas del trabajo que realizó el artista durante la época en que se movilizó a nivel internacional, Abularach representó en esta pintura algunos elementos temáticos que caracterizan su obra posterior, a saber su interés por rastrear los impulsos de la fuerza y lo visceral de potencia íntima. A su vez, es importante analizar la obra, por el vínculo autobiográfico que posee para el artista.

Con obras como estas, Abularach se lanzó a la luz pública como un artista prodigio en los años cincuenta: fue en su niñez donde comenzó a pintar estos animales con los cuales demostró su habilidad técnica. De escasos once años, hacia 1945, “mientras estaba convaleciente, mi padre estaba con la construcción de la plaza de toros de Jocotenango y me llevaba afiches, reproducciones y fotos de toreros. Tenía papel a la mano y me entusiasmé tanto que empecé a hacer bocetos taurinos”⁵⁵⁰. Fue admirando a estos animales y plasmándolos en papel, que descubrió su interés por el arte. Esta pintura intenta encapsular en el ícono del animal taurino la vitalidad y la impetuosidad del joven pintor. *El Choque* evoca la ambición de un joven Abularach, quien, con apenas quince años, posterior a realizar esta obra, se convertiría en un artista latinoamericano de renombre.

De este modo, la imagen asemeja una suerte de arte rupestre moderno, pues de alguna manera funciona como amuleto para capturar el vigor del toro, al representar a estos animales salvajes en su completa libertad. Este símbolo recuerda también la virilidad asociada con estos animales en el arte occidental, con lo cual se inserta la propuesta de Abularach y con él, a otros y otras artistas intimistas, en la historia del arte internacional. La metáfora del toro en el trabajo de Abularach no es únicamente una reminiscencia de esa época juvenil y de su enfermedad, sino que es indicativa de las fuerzas que operan a lo interno del propio artista.

⁵⁵⁰ Silvia Trujillo y Gemma Gil, eds. *Rodolfo Abularach conversa con Marivi Véliz*. (Guatemala: Ediciones Alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala, 2008), 9.

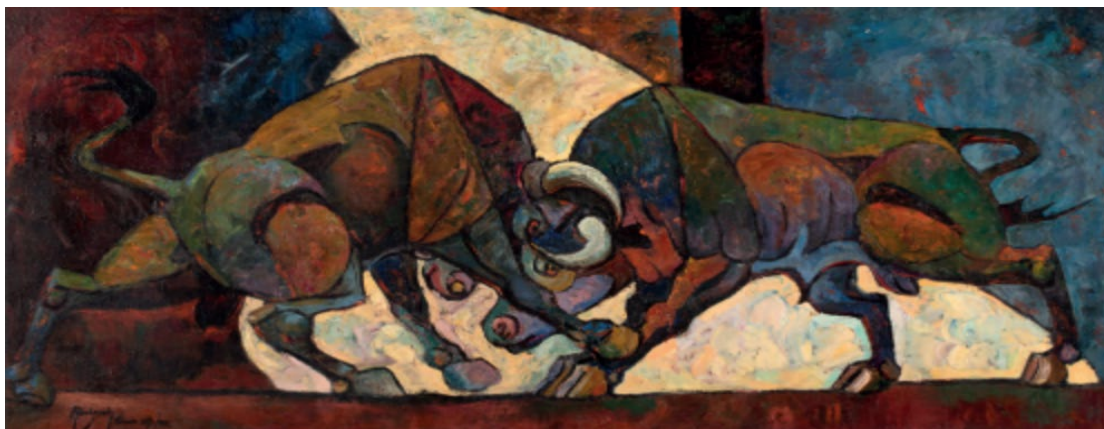


Fig. 38. Rodolfo Abularach. *El choque*, (1956). Oleo sobre tela, 71 x 158 cm.
Colección MUNAM. Fotografía: Carolina Morales.

A nivel formal, la obra presenta un uso extensivo del color, de ocre azules y verdes, como medio de expresión de planos, líneas, luces y sombras, para subrayar el dramatismo de la colisión entre las bestias.

Por otra parte, mediante la escultura, un excelente ejemplo de esta categoría metafórica en el arte analizado fue Roberto González Goyri (1924-2007) y su obra *Cazadora de pájaros* (1952).

González Goyri fue un importante artista y, como se señaló, formó parte de la influyente generación de la década de los cuarenta en Guatemala. Para el artista, la simbología de los pájaros estuvo muy presente a lo largo de su trayectoria artística, toda vez que estos animales se manifestaron en su trabajo escultórico como “una forma subconsciente de liberar el espíritu (...) todos, de una forma u otra somos prisioneros de una serie de circunstancias que no nos permiten volar libremente. Veo los pájaros para mí, como una metáfora de libertad”⁵⁵¹.

Una y otra vez obras como esta hacen referencia al flujo de sensaciones que

⁵⁵¹ Mirena Martínez Tuna, *Trazos de la vida y obra de Roberto González Goyri* (Guatemala: Imaginova, 2005), 26-38.

subyacen el inconsciente de estos individuos, que más allá de ser artistas fueron personas jóvenes y soñadoras. Sus propuestas son una mirada en torno a sus anhelos de superación y al ímpetu de artistas, quienes inscribieron en su trabajo una vitalidad inmensa.

Cazadora de pájaros presenta una figura que parece emanar movimiento. La disposición de las piernas y los brazos en sentidos contrarios hace que la figura parezca estar saltando o moviéndose verticalmente, tratando de asir con las manos un ave que vuela frente a sí. La composición de la obra genera líneas angulares que acentúan la verticalidad de la acción, mientras que la geometrización y estilización de la figura se logra mediante de la simplificación de las formas. Además, los miembros y el torso fueron representados mediante una síntesis cubista, lo cual nos revela influencias estéticas en el artista de la escultura, tanto occidental, africana, como prehispánica.



Fig. 39 Roberto González Goyri. *Cazadora de pájaros*, (1952). Bronce. 68.5 x 59 x 48 cm. Colección MUNAM. Fotografía: Carolina Morales

Como en el caso de Abularach, la pieza puede ser vista como un medio por el cual el artista quiso transmitir conceptos ocultos e intangibles, presentes en el mundo de los sueños y la psique humana.

De esta manera, la potencia de los trabajos artísticos analizados en este apartado reside en cómo estos artistas nos invitaron a convivir en este mundo por medio del arte, con la ambigüedad de la incertidumbre y con la esperanza que nos da soñar. En este sentido, el arte centroamericano, tanto de costarricenses como guatemaltecos, propuso discursos humanísticos y cosmopolitas, en los que la magia como temática plástica funcionó como un hechizo para conjurar un mundo mejor, o al menos para soñar con una realidad, donde alcanzar la utopía de la libertad fuera posible.

D. La cuestión de lo matérico: la vida y el poder de comunicación de los materiales

Esta última categoría de análisis aparece de manera central en el corpus de obras analizado. Este manifiesta el poder de la experimentación matérica, como característica intrínseca de la personalidad visual de algunos de los artistas centroamericanos estudiados. En este sentido, la materia (los soportes, los colores, los elementos táctiles de estos objetos artísticos) se tornaron protagonistas centrales del mensaje plástico de estas y estos artistas.

Lo anterior se evidencia desde la experimentación con el color, hasta la escogencia de los soportes sobre los cuales plasmar el mensaje visual en cada obra. También, mediante la predilección por la madera y la chatarra como materia prima para los trabajos, y la subsecuente manipulación de estos elementos para combinar varias texturas. Esto se hizo, por ejemplo, mediante el uso del fuego, para someter a los materiales a una transmutación simbólica.

Esta categoría de análisis no tiene que ver meramente con la escogencia de este tipo de soportes en términos de lo formal, sino que, para estas y estos artistas,

el acto de crear piezas con estos elementos y la transformación de los mismos, parece haber sido una parte integral del mensaje de sus prácticas artísticas, ya desde los sesenta. Lo matérico, por tanto, se convirtió en una vía más de comunicación para las y los artistas, ya que el soporte y las materias con las trabajaron se tornaron medios de expresión implícitos. Este elemento aportó mucho significado al discurso interno de la obra de arte, mediante el “poder y la vida”⁵⁵² que comunican los materiales. Finalmente, esta categoría pone de manifiesto una pista central que nos indica cómo el arte moderno centroamericano se encontraba en plena ebullición y transición hacia lenguajes contemporáneos, los cuales irrumpieron en la escena local en las últimas décadas del siglo XX.

Esta experimentación, si bien no era nueva en el arte occidental, en el contexto centroamericano demostró una pujanza rebelde a través de estos trabajos, al configurarse como una postura personal de las y los artistas mediante sus obras. Con este elemento del corpus de obras analizado cerramos la indagación en torno a las representaciones visuales, planteadas por los artistas en el presente apartado. Debemos hacer la salvedad de que en este eje de análisis de trabajo matérico se pueden inscribir obras ya estudiadas con anterioridad.

Este interés por poner en práctica formatos y soportes poco usuales en el medio, ya es detectable en la estética centroamericana desde mediados del siglo XX, donde se encuentran experimentaciones con materiales de desecho, el plexiglás, madera, etc. Esta indagación plástica se da, paralelamente, en el uso de técnicas mixtas en el dibujo o pintura, en artistas como Carlos Poveda, quienes aplican “materiales acrílicos, polímeros y epoxis (compuestos utilizados en la industria para la fabricación de disolventes, plastificantes, cementos, adhesivos y resinas sintéticas)”⁵⁵³ en sus obras.

⁵⁵² Ileana Alvarado, “Juan Luis Rodríguez Sibaja: precursor de la contemporaneidad”. *Revista Comunicación 21*, núm. 1 (2012): 78

⁵⁵³ Carlos Alvarado Quesada. “Poveda y el redescubrimiento material”, *La Nación*, Secc. Zona áurea, 11 de febrero, 2007, 8.

De esta manera, estos artistas empezaron a integrar elementos efímeros o de desecho a sus composiciones. La predilección por estos materiales diversos se acompañó de un diseño discursivo, en tanto se intensifica su uso en las últimas décadas del siglo XX, “sin temor a romper cánones impuestos por la tradición (...) una nueva aproximación al arte en cuanto a la unidad de contenido y forma, no en cuanto al tema”⁵⁵⁴.

Según lo anterior, si bien el tema del uso de soportes y materiales puede ser leído como un elemento únicamente formal en el arte centroamericano, lo cierto es que hay un importante propósito de comunicar más, a través de los materiales escogidos: esta decisión tuvo un propósito metafórico. En este sentido, en algunos casos las soluciones matéricas de estos y estas artistas sirvieron para subrayar el mensaje representado, y reflejaron lo grotesco de la “crisis de la sociedad, la necesidad de cambios y su propio compromiso en la realización de estos cambios”⁵⁵⁵.

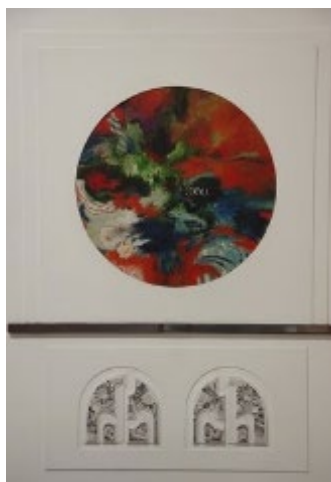


Fig. 40. Lola Fernández Caballero. *Microcosmos a través del círculo*, (1974). Colección MAC. Madera, yeso y metales. 161 x 121 x 2.8cm. Fotografía cortesía del MAC.

⁵⁵⁴ Marcia Vázquez Peralta, *El Arte Plástico Guatemalteco 1980-2000: Estudio de cuatro artistas*. (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Abrapalabra n.44, 2011), 37-38.

⁵⁵⁵ Asociación de Amigos del País, *Historia Popular de Guatemala. Tomo IV Fascículo 11 Época Contemporánea*, (Guatemala: Fundación para la cultura y el Desarrollo, 1999), 795.

Por ejemplo, con relación a Lola Fernández, el MAC posee una serie de obras muy sugerentes en su uso del ensamble y el contraste profundo del color. Estos elementos se suman como partes de un mismo mensaje, para subrayar la representación de temáticas que, en algunos casos, hicieron referencia al pasado prehispánico y en general a esas inmanencias de íconos y símbolos en la historia de la humanidad. De esta forma, estas nociones las “aprovecha a veces la creadora como símbolos y, en plan de caligrafía, les adjudica una representación críptica, como en *La Violencia*, *Regreso del Ancestro* o *Sin Rumbo*, donde hay que intuir, asociar o identificar el mensaje con su sentido gráfico. De lo contrario, se precisa aceptar la emoción plástica pura”⁵⁵⁶.

Otro buen ejemplo de esto lo encontramos en los trabajos de Carlos Poveda (1940), quien por su parte, creó espacios en sus trabajos los cuales escapan a un tiempo y lugar determinados, en pos de una búsqueda de liberación de las formas y los colores. Según el artista: “Desde mediados de los setenta hasta los noventa, propuse paisajes idealizados, inventados, como de pinturas, pero no en sentido académico sino en una investigación de materiales y relieves”⁵⁵⁷. El Museo de Arte Costarricense posee obras de esta tendencia del artista, en donde demuestra la dominación de las proporciones de las formas y evoca la simplicidad, creando paisajes oníricos.

⁵⁵⁶ José Gómez Sicre, “Lola Fernández o la unidad de un doble concepto”. *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* 42, núm. 194 (1987): 32.

⁵⁵⁷ Carlos Alvarado Quesada. “Poveda y el redescubrimiento material”, *La Nación*, Secc. Zona áurea, 11 de febrero, 2007, 8.



Fig. 41. Carlos Poveda. *Chirripó*, (1987). Relieve sobre plywood. 180.4 x 120 x 3.3 Colección del MAC. Fotografía cortesía de Rodrigo Rubí.

Para María Enriqueta Guardia este estilo de trabajo en Poveda señala una evolución en su propuesta artística, la cual evidencia su anhelo personal por una liberación propia, pero también demuestra un proceso de estudio matérico, donde se dejan libres las propias formas y figuras. Las obras optan también por el uso de texturas para generar contrastes. Estas pinturas texturizadas, tal y como *Chirripó* (1987), son relieves creados sobre plywood.

De alguna manera, estos trabajos son descendientes directos de los dibujos en tinta característicos del trabajo de Poveda en los años sesenta, y como tales apuntan hacia una evolución de su manera de entender la composición y lo matérico, “ya que transmuta el soporte plano -siempre apegado a una pared- por la libertad del espacio tridimensional que lo libera definitivamente y es, entonces, cuando se inicia su aventura escultórica”⁵⁵⁸.

⁵⁵⁸ María Enriqueta Yglesias Guardia, *Carlos Poveda: de dónde vengo y adónde estoy* (San José: Museo de Arte Costarricense, 2015), 16.

Como bien apunta Guardia, estas obras forman parte de la incesante exploración matérica del artista, por jugar con los límites de las formas y las sombras gracias a la manipulación de los materiales. Sin embargo, Poveda también ha postulado en ellas una reflexión casi meditativa, al representar estos espacios amplios y vacíos que pueden encontrarse, o bien en la realidad, o bien en nuestro subconsciente.

En esta serie de obras, la inmensidad de las piezas funciona como una especie de ventana o juego de perspectivas: en *Chirripó*, por ejemplo, el ojo debe jugar con las hendiduras en el material para adivinar las formas. En *Talamanca* (1989), por otra parte, ese espacio vacío de figuras, completamente marcado por la vastedad minimalista del paisaje alucinante, empuja al espectador a imaginar lo que podría existir debajo de esas nubes y esa vegetación. Si la obra no se hubiese titulado *Talamanca* -una localidad en la Provincia de Limón en Costa Rica-, el panorama pintado por Poveda, podría ser un paisaje sacado de un sueño.



Fig. 42. Carlos Poveda. *Talamanca*, (1989). Óleo sobre tela y cartonaje. 125.5 x 95 cm. Colección Museo Arte Costarricense. Fotografía cortesía del MAC.

Un ejemplo más del uso del ensamble como vía para generar una reflexión formal en el uso de los materiales y detalles de color, es *Composición Arrítmica* (1969) del costarricense César Valverde. Esta obra de finales de los años sesenta, no es representativa del trabajo en general que realizó el artista vinculado a la figuración, especialmente en las décadas siguientes, sin embargo, plantea elementos interesantes en el trabajo con los materiales escogidos por el artista, a saber la madera y los acentos de color para generar ritmo en contraste con el espacio vacío.



Fig. 43. César Valverde. *Composición Arrítmica*, (1969). 50 x 90 cm. Colección MAC. Fotografía cortesía del MAC.

Adicionalmente, otro de los casos estimulantes con los que contamos para analizar esta tendencia tiene que ver con artistas como Juan Luis Rodríguez y Roberto Cabrera. Ambos, como docentes, fueron mentores de nuevas generaciones de artistas hacia los ochenta y noventa en Costa Rica y Guatemala, quienes a su vez engendraron propuestas estéticas con importantes elementos contemporáneos en Centroamérica.

Tanto Cabrera como Juan Luis Rodríguez poseen un importante trabajo en grabado, previo a estas propuestas instalativas. Ambos realizaron un sugerente trabajo en metal y madera, para generar texturas, relieves y la tridimensionalidad

acentuada de sus trabajos instalativos, semi-escultóricos.

Lo anterior inserta a los artefactos que realizaron artistas como ellos, en una ambigüedad matérica que los hace en sí mismos propuestas estéticas algo conceptuales, difíciles de clasificar con los cánones modernos imperantes más allá de los usos de los soportes, apuntando, en definitiva, hacia un espíritu artístico irreverente y muy contemporáneo.

Para el caso de Costa Rica, María José Monge ha dicho que hacia 1970 la escena artística se decantó por la exploración de una “pluralidad estética”⁵⁵⁹, y fue allí que Rodríguez Sibaja “en cierta forma introdujo la contemporaneidad, sobre todo si se toma en cuenta el hecho de que coincidentemente regresó al país en 1972”⁵⁶⁰, y al regresar a Costa Rica proveniente de Francia, el artista se integró al cuerpo docente de la Escuela de Bellas Artes, hasta retirarse en 1989.



Fig. 44 Juan Luis Rodríguez. *Silla (Fragmento de “El Combate”),* (1969). Talla en madera quemada y pintura. 210 x 98.5 x 86 cm. Colección MAC. Fotografía cortesía del MAC

⁵⁵⁹ María José Monge Picado, *Artes visuales en los setentas* (San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central, 2019), 116.

⁵⁶⁰ Byron González Aguilar y Leonardo Santamaría Montero. «El mural Despertar (2014) y la temática del sol dentro de la obra de Juan Luis Rodríguez Sibaja». *ESCENA. Revista de las artes* 75, n.º 1 (15 de diciembre de 2015): p 106.

Al respecto, una de sus obras más celebrada fue realizada en los albores de la década de los setenta, y participó en la VI Bienal de París de 1969, ciudad donde estudiaba el costarricense. *El combate* (1969), es una “instalación/acción”⁵⁶¹, creada por un conjunto de piezas que conforman un ring de boxeo. Rodríguez acompañó el espacio de la obra con el sonido⁵⁶² de entrevistas a boxeadores y el ruido alusivo a las peleas de boxeo. La iluminación en la instalación también fungió un rol central y dramático.

Además, el artista colocó esculturas de sillas en hielo, teñidas de color rojo y negro. Cuando el hielo se derritió paulatinamente fue revelando, en el centro del ring, un signo de interrogación. Rodríguez posteriormente recreó estas sillas en madera quemada revestidas de rojo; una de estas piezas forma parte de la colección del MAC.

Por su parte, en términos temáticos, la obra remite al choque físico de los atletas, quienes entrelazan sus puños como deporte. El uso del color rojo evoca al sacrificio derramado en la colisión de los cuerpos de los atletas. Además, el espacio vital de la pieza y los charcos de sangre vertidos por la acción del hielo deshecho, recuerdan las adversidades que experimentan los seres humanos y la incertidumbre ubicada al centro de nuestra existencia.

La obra *El combate* de Rodríguez, es un reflejo del juego por la sobrevivencia, así como la sed de perseverancia, por lograr salir victoriosos en nuestra contienda existencial. En este sentido, los elementos matéricos de la obra están al servicio de esta reflexión. Esta obra no solo hace referencia a una situación íntima del ser humano, sino a su contexto: este énfasis artístico en la expresión de Rodríguez, “respondería a situaciones como inestabilidad política, angustias espirituales, guerras, problemas sociales diversos y escasez a nivel material, por lo que en estos trabajos de carácter expresionistas su creador estaría traduciendo en

⁵⁶¹ Monge P. Óp. Cit., 119.

⁵⁶² González A. y Santamaría M., Óp. Cit., 114

términos plásticos un sentimiento de angustia”⁵⁶³.

Más allá del uso de fuego como medio de transformación del objeto de madera, -tanto en esta obra como en *La Familia Cosquillitas*-, el uso de hielo agrega un elemento efímero singular y en completa ruptura con todas las obras analizadas en este apartado. El hielo en la instalación también representó un elemento destacable del mensaje de Rodríguez: el acto de la desaparición, lo efímero de la mortalidad y la finalidad de nuestra vitalidad. La pieza de Rodríguez fue concebida como una “propuesta ambiental”, y en ese sentido recuerda la obra de su contemporáneo Luis Díaz de Guatemala.

En este sentido, de acuerdo con las palabras de Monge, la obra de Rodríguez es particularmente contemporánea, y funciona como un puente en nuestra historia del arte centroamericano, para entender cómo estos artistas se encontraban en momentos de quiebre para la época de estudio, entre el arte moderno y el emergente arte contemporáneo centroamericano.

La historiografía del arte regional aún no ha dimensionado de qué manera, artistas como estos aportaron colectivamente al avance de nuevas estéticas en nuestra región, por lo que se convirtieron en padres y madres de la instalación, del arte interactivo regional y por ende del arte contemporáneo en Centroamérica.

Como Rodríguez, la madera se empleó también en la escultura y en los objetos de gran formato en algunos artistas guatemaltecos, como Margarita Azurdia y Efraín Recinos. En las obras de estos artistas, la madera tiene una carga simbólica notable, como contrapropuesta a otros materiales preciosistas como el granito, el mármol o el bronce: materiales predilectos por la práctica escultórica tradicional y academicista. El uso de la madera evoca, a su vez, el trabajo artesanal, lo popular, y también a lo festivo y autóctono. Hace falta señalar, en este sentido, que la historia del arte regional tampoco ha sabido postular un léxico y plantear una teoría clara

⁵⁶³González A. y Santamaría M., Óp. Cit., 110.

para caracterizar el trabajo escultórico que hemos analizado en la mayoría de casos de este capítulo, con una labor de apropiación de la estética vernácula, lo folclórico y lo autóctono, con tonos de humor, sátira e ironía. Esta es una deuda imperante para entender mejor la práctica artística de estas y estos artistas.

En el Museo de arte moderno Carlos Mérida, existen dos ejemplos adicionales, fascinantes del trabajo en madera bajo estas tendencias. Esas obras son *Música Grande* (1970) de Efraín Recinos y el *Trinchante de Don Pedro* (1972-1974) de Roberto Cabrera.

En esta obra, Recinos representó no solamente el instrumento propiamente, como componente esencial en la cultura centroamericana -cuya descendencia mezcla tanto la influencia de la cultura africana, así de como la indígena-, sino que también la marimba tiene un legado visual, asociado a la resistencia política de las comunidades autóctonas en Guatemala.



Fig. 45. Efraín Recinos. *Música grande*, (1970). Madera y técnica mixta. 240 x 440 cm. Colección MUNAM.
Fotografía: Carolina Morales

Música grande (1970), obra ganadora del “Certamen 15 de septiembre” de 1970, es una imponente escultura compuesta por varias figuras amorfas, de siluetas completamente reconocibles en la iconografía de Recinos. Los personajes, ordenados uno junto al otro, asemejan una gran marimba y así mismo un gran tanque de guerra.

Esta escultura monumental hecha con madera de pino, representa un grupo de figuras humanoides, armadas y ataviadas como soldados. Esta enorme pieza aporta una radiografía social del enfrentamiento armado y sus tintes de represión étnica y cultural en las artes populares de Guatemala. Algunas investigaciones han sugerido que cada uno de los cuatro personajes que componen la marimba, representan las posturas ideológicas en pugna, durante las décadas anteriores a los sesenta en el país. Este dato sugiere entonces que el artista denunciaba la brutalidad y la violencia de todas las partes vinculadas al caos político nacional. Adicionalmente, el tinte de la madera utilizado, evoca las diversas tonalidades del color de la piel de los habitantes en Centroamérica, lo que refuerza, “la idea del origen étnico de las personas que combaten en este lugar (...) [esto] remarca la idea que todos son del mismo pueblo, que integran una misma cultura”⁵⁶⁴.

Según Wolfgang Dietrich, este instrumento musical formó parte de un lenguaje secreto en medio de la violencia política en Guatemala. El hormigo, árbol cuya madera se utiliza típicamente para la construcción de la marimba, fue convertido en símbolo patrio en 1955, “por el gobierno militar que pocos meses antes había derrocado al gobierno liberal de orientación social de Jacobo Árbenz”⁵⁶⁵. Este decreto presidencial, para el autor, fue un violento gesto de apropiación cultural, para justificar la desaparición de miles de contingentes de población maya. Por el contrario, los pueblos resistieron el intento de despojo de su cultura, de manera que:

⁵⁶⁴ Esteban Josué Arreola Pérez “Estudio semiológico de la escultura “música grande” del artista Guatemalteco Efraín Recinos” (Tesis de Licenciatura, USAC, Guatemala, 2011), 86.

⁵⁶⁵ Wolfgang Dietrich, “La marimba: lenguaje musical y secreto de la violencia política en Guatemala”, América Latina Hoy, núm.35 (2010): 162

No existe, pues, duda alguna de que tras el largo camino de la violencia el instrumento nacional es la marimba desindianizada, ladinizada... Lo que queda es la hoy apagada pompa de la música nacional de carácter burgués-oligárquico, ... en las que se fantasea sobre ideas híbridas de cohesión social en tonalidad e idioma modernos...Durante el largo período de violencia, la marimba cromática no cesó de sonar en las cantinas, en los sitios nocturnos y en los restaurantes elegantes de la capital. Entretanto los mayas seguían cargando en el altiplano, al igual que en los tiempos de la colonia, sus k'ojomes a cuevas y hondonadas para protegerlos precisamente de los militares que habían declarado la marimba cromática instrumento nacional. Por ello, la diversidad anárquica y rebelde de la tonalidad del k'ojom continúa siendo el lenguaje vernáculo y secreto de la no pertenencia al mundo, desde el punto de vista musical y político tan correcto como violento, de la marimba cromática, el símbolo decretado de la nación y sus cínicas formas de dominación⁵⁶⁶.

En esta obra, el uso estratégico de la madera, por tanto, hace que sea capaz de absorber toda esta gama de acentos y mensajes metafóricos de tal manera, que otro material, simplemente, no podría hacerlo.

En el caso de *El Trinchante de don Pedro* (1972-1974), Roberto Cabrera presenta una pieza instalativa, con elementos escultóricos dentro suyo, que evidencia la predilección del artista por mezclar lenguajes contemporáneos y técnicas tradicionales, para generar propuestas estéticas, en contraposición de lo contradictorio y lo alucinante.

⁵⁶⁶ Dietrich, Óp. Cit., 162 y 164.



Fig. 46. Roberto Cabrera. *El Trinchante de don Pedro*, (1972-1974). Instalación. 280x 180 cm Colección MUNAM.
Fotografía: Carolina Morales

El objeto parece una reliquia ceremonial, o un mueble colonial, pero ante una inspección detallada, este artefacto masivo está completamente decorado con elementos particulares en la madera. Sobre el enser, descansa una figura humana semejante a un maniquí como si se tratara de un ataúd. En otros espacios del mueble se distinguen otros pequeños torsos o tallas en madera, las cuales parecen objetos de uso cotidiano, o juguetes. En el centro de la composición frontal de la escultura, encontramos uno de los enigmáticos personajes que Cabrera representó varias veces en su *Serie Personajes Desconocidos* de la década de los setenta.

Esta obra es un verdadero collage escultórico, lo cual ya había planteado Cabrera en sus pinturas matéricas tempranas, las cuales son obras cuasi tridimensionales. Esta instalación es una suerte de palimpsesto cultural, que sintetiza las capas de legado histórico de nuestra región centroamericana. En este mueble el artista acomodó celosamente las figuras y las escondió tras trozos de

madera, como si se tratara de una paradójica herencia familiar. Como para Recinos, en este sentido, la madera funciona como puente semántico que evoca un arraigo local.

Analizar estos contradictorios vestigios identitarios de nuestros países, fue un objetivo central en el trabajo del Grupo Vértebra del cual formó parte Cabrera. Sus integrantes intentaron “unir en un arte figurativo, las confluencias que nos definen a partir del siglo XVI después de la conquista española y la primera dominación colonial. Intentamos (...) despertar ese “imaginario colectivo” que se supone se encuentra dormido esperando la hora de la revancha”⁵⁶⁷. Si bien artistas como Rodríguez abrieron una puerta al arte contemporáneo en Costa Rica, se podría decir que Roberto Cabrera lo hizo para la región.

Además del particular uso de la madera en estas obras, otros artistas guatemaltecos de la época hicieron uso de mármol, bronce y hierro en sus esculturas. En el caso de Dagoberto Vásquez, como ya hemos visto, echa mano de estos materiales en obras como *Pájaros en la Lluvia* (1964), una escultura con una sublime síntesis de las formas, hecha en latón. Al igual que las otras obras del artista que hemos analizado, en esta escultura aparece una vez más la mágica imagen del pájaro, como conjuro de sueños y aspiraciones profundas. En este sentido, el artista plantea un mensaje de conceptos etéreos como estos, por medio de materiales encontrados como el latón soldado, poco usados para la época, en comparación con otros materiales predilectos en el trabajo escultórico. Con relación al contenido de la obra, la representación de la esperanza mediante la figura del ave, y el uso de un material precario como el latón soldado plantean una contrastante lectura sobre la capacidad de resistir a las situaciones difíciles que atraviesan los seres humanos, por ejemplo a la luz del contexto en que fue creada la pieza, a saber en la Guatemala de los años sesenta. Es decir, si bien el país se encontraba en un corroído y frágil estado (como el que presenta el material escogido en la obra), aquejado por la

⁵⁶⁷ Roberto Cabrera y Lionel Méndez Dávila, *Roberto Cabrera, su producción artística: aproximaciones a la teoría de la dependencia y posibilidad de una estética en su contexto* (Universidad de San Carlos de Guatemala, Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1976), 49.

situación de guerra interna y la presión internacional, en medio de tanta tragedia, el ser humano es capaz de expresar y atesorar sus sueños, cuáles pájaros en vuelo.



Fig. 47. Dagoberto Vásquez. *Pájaros bajo la lluvia*, (1964). Soldadura en latón .145 x 68 x 42 cm. Colección MUNAM. Fotografía: Carol Morales.

Como hemos visto hasta ahora, el simbolismo de los materiales tanto en Guatemala como en Costa Rica, tuvo una importante función. Esta característica del arte analizado es un campo amplio de investigación, aún por explorarse. Existen muchos otros ejemplos estimulantes sobre esta categoría de análisis, lo que indica la necesidad de seguir ampliando estos estudios sobre el arte centroamericano y sus discursos poéticos desde lo matérico, de manera tal que comprendamos, en toda su riqueza, la complejidad de estas propuestas locales, las cuales fueron internacionales en su significado, en sus lecturas y su intencionalidad, así como profundamente locales, en su identidad plástica.

3.3 Arte moderno de Guatemala y Costa Rica en la colección del Museo de las Américas (OEA)

Es importante cerrar este capítulo con una pequeña revisión panorámica sobre la presencia de artistas guatemaltecos y costarricenses en la colección actual del Museo de las Américas, lo cual nos puede permitir triangular aún mejor el tipo de arte con el que se movilizaron los artistas estudiados, puesto que algunas de sus obras llegaron a formar parte de la colección de la DAV, la cual fue heredada posteriormente al Museo de las Américas, de la OEA (AMA de ahora en adelante, por sus siglas en inglés Art Museum of the Americas).

De esta manera, la actividad de la Organización de Estados Americanos no solamente impactó el patrimonio cultural coleccionado por los museos centroamericanos, sino que también implicó la adquisición de obras para la propia colección de este organismo. Si bien, las y los artistas estudiados participaron de un circuito internacional de arte mediante una plataforma transnacional de contactos, tanto cercanos a la OEA, como particulares, forjados por ellos mismos a través de otras instituciones, no necesariamente sus trabajos fueron adquiridos por el AMA. Aunque dentro de su colección, sí se pueden identificar algunas de estas propuestas de los 22 artistas escogidos.

A continuación, se realiza un balance preliminar, sobre cómo están representados las y los artistas estudiados, tanto costarricenses, como guatemaltecos, en la colección de la OEA. El AMA posee una importante colección de artistas de Centroamérica y el Caribe, de los cuales posee más de 300 piezas provenientes de estos países.

En términos generales existe también una cantidad amplia de trabajos de Guatemala y Costa Rica en su colección, en un número similar de obras por país. La institución cuenta con cerca de siete decenas de objetos de artistas de Guatemala y más de seis decenas de obras de costarricenses. En total, de ambos

países, el AMA tiene alrededor de 141 obras, para la época de estudio.

Además de Carlos Mérida y Francisco Zúñiga, el AMA colecciona 4 artistas guatemaltecos (Rodolfo Abularach, Marco Augusto Quiroa, Elmar Rojas, y Roberto González Goyri) y 6 costarricenses (Carlos Poveda, Lola Fernández, Rafa Fernández, César Valverde, Manuel de la Cruz González, y Francisco Amighetti). A continuación, se plantea un desglose de las características de las obras por país.

| Tabla 9. Artistas de Guatemala y Costa Rica presentes en la colección del Museo de las Américas, OEA, 1950-1996 | | | | | |
|---|---------------------|--------------------------------|------------------------------|--------------------------------|--|
| Artista | Fecha de nacimiento | Cantidad de obras en colección | Rango de fechas de las obras | Técnicas | Estilos predominantes |
| Guatemala (35 obras, más 38 obras de Carlos Mérida) 73 obras en total | | | | | |
| Rodolfo Abularach | (1933-2019) | 27 | 1960-1980 | Dibujo a tinta | Abstracción expresionista |
| Marco Augusto Quiroa | (1937-2004) | 1 | 1960-1970 | Pintura | Neofiguración |
| Elmar Rojas | (1942-2018) | 5 | 1960-1990 | Pintura | Neofiguración |
| Roberto González Goyri | (1924-2007) | 2 | 1960-1990 | Pintura | Abstracción lírica |
| Carlos Mérida | (1891-1985) | 38 | 1930-1980. | Pintura y Grabado (Litografía) | Abstracción lírica y expresionista, figuración |
| Costa Rica (57 obras, más 11 obras de Francisco Zúñiga) 68 obras en total | | | | | |
| Carlos Poveda | (1940) | 5 | 1960 | Dibujo | Neo-figuración |
| Lola | (1926) | 4 | 1960 y | Pintura, | Abstracción |

| | | | | | |
|----------------------------|-------------|---------------------|-------------|-------------------------|---|
| Fernández | | | 1970 | Ensambl e | expresionista |
| Rafael Fernández | (1935-2018) | 2 | 1970 y 1990 | Pintura | Neo-figuración y abstracción. |
| César Valverde | (1928-1998) | 1 | 1975 | Dibujo | Neo-figuración |
| Manuel de la Cruz González | (1909-1956) | 19 (hay duplicados) | 1934 | Grabado (Xilografía) | Neo-figuración AMA posee copias de los grabados del Álbum de Grabados de 1934 en el que participó el artista |
| Francisco Amighetti | (1907-1998) | 26 (hay duplicados) | 1934 | Grabado (Xilografía) | Neo-figuración AMA posee copias de los grabados del Álbum de Grabados de 1934 en el que participó el artista |
| Francisco Zúñiga | (1912-1998) | 11 | 1934 y 1980 | Xilografía y Litografía | Figuración. |

El AMA posee⁵⁶⁸ una importante cantidad de grabados costarricenses, correspondientes al *Álbum de grabado* de 1934, por ello existen más de una decena de obras de Manuel de la Cruz González y Francisco Amighetti en esta colección. Además, parecen haber copias duplicadas de estos trabajos, lo que aumenta la cantidad de obras de estos creadores. Estas piezas componen el grueso de la colección de Costa Rica. Si bien, según Adriana Ospina, Gómez Sicre tenía un especial interés en el grabado de artistas de la región, las obras en esta técnica que posee la OEA son anteriores a la llegada del crítico cubano.

⁵⁶⁸ Adriana Ospina (curadora del Museo de las Américas, OEA), en discusión con la autora, 10 de julio de 2019.

Dicho conjunto de grabados llegó “a la OEA antes de Sicre, llegó con Bélgica Rodríguez en el programa que había antes de José Gómez Sicre, que viajaba pequeñas exhibiciones de educación para enseñarle a la gente qué era Latinoamérica”⁵⁶⁹. Este proyecto impulsado por la OEA tuvo, naturalmente, un componente didáctico, que consideraba el arte como embajador de la cultura de los países de Latinoamérica y específicamente de Centroamérica, por lo que estas copias del importante *Álbum de Grabado* de 1934, fueron incluidas en el acervo de la colección, dada su importancia histórica.

Por otro lado, las obras de estos países, propiedad del museo, evidencian completamente el legado de la actividad de José Gómez Sicre. Predomina la presencia de abstracción expresionista y lírica, especialmente aquella que favorece la mancha y el color, también hay algunos casos de neofiguración. La mayoría de trabajos de ambos países datan de antes de 1980, con algunas adiciones para los noventa de Elmar Rojas y Roberto González Goyri, en Guatemala. En Costa Rica, una de las únicas obras existentes posterior a los setenta es *Ofrenda* (1992) de Rafael Fernández. Por lo que se puede constatar que el grueso de estas creaciones de centroamericanos, fueron seleccionadas y anexadas a la colección gracias a la actividad de tránsito cultural de la que participaron los artistas entre 1950 y 1980, en especial.

A su vez, en términos de la técnica, el dibujo en tinta, el grabado y la pintura componen la mayoría de las piezas. En definitiva, en comparación con los museos, tanto de Costa Rica como de Guatemala, esta colección posee poca diversidad de propuestas estéticas, ya sea en cuanto al lenguaje, así como al soporte o técnica.

De Mérida y Zúñiga la colección posee un importante legado plástico en figuración. Del costarricense, el AMA posee trabajos bucólicos, donde el artista representó imágenes folclóricas además de algunas de sus ya mencionadas piezas,

⁵⁶⁹ *Ibídem*.

propias del *Álbum de Grabado* de 1934. De Mérida abundan las abstracciones que privilegian la mancha y la simplicidad de la línea como *Estampas del Popol Vuh: Fragments from Chapter II* (1943). Esta serie de litografías es bastante conocida y existen copias de este libro en diversas colecciones públicas y privadas de EE. UU. También de este artista, posee otros estudios de figuras ceremoniales de ferias y carnavales en México, hechos en papel. Son dibujos de parejas de figuras, que retratan la danza en México y la vestimenta popular, entre otros.

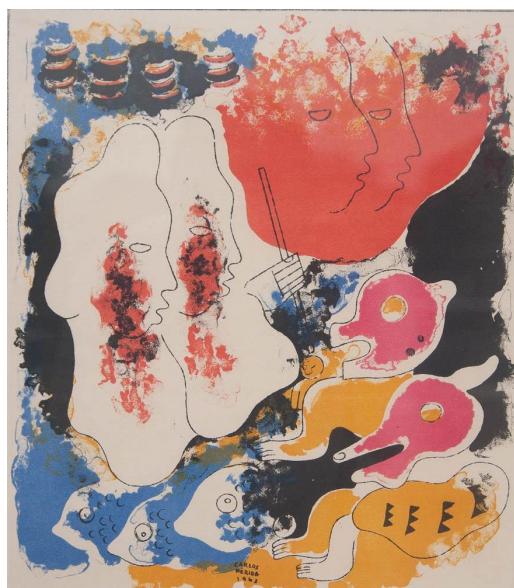


Fig. 48. Carlos Mérida. *Estampas del Popol Vuh: Fragments from Chapter XXII and XXIII*, (1943). Litografía. 41 x 32 cms. Colección AMA. Fotografía cortesía AMA.

Los predilectos de Gómez Sicre: Abularach y Poveda, están bien representados en esta colección. Sobre Abularach, la mayoría de las obras presentes en el acervo corresponden a sus famosas “estelas”, dibujos largos hechos con líneas y puntos en tinta china y lapiceros. Las obras parecen ser grabados, si no se les inspecciona con detenimiento, ya que el rastro puntillista y lineal que realizó el artista, solamente se logra percibir al mirar desde muy cerca, los dibujos.

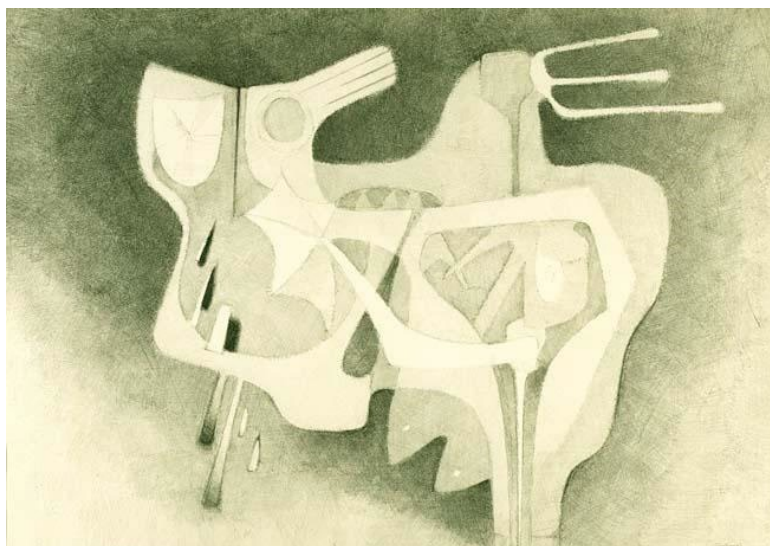


Fig. 49. Rodolfo Abularach. *Fugitive from a Mayan Lintel*. (1958). Tinta y papel. 68.5 x 98.5cm. Colección AMA. Fotografía cortesía de AMA

Por su parte, de Carlos Poveda la OEA posee varios de sus dibujos que datan entre 1964 y 1967, de figuras humanoides creadas a partir de manchas y tinta negra, los mismos dibujos con los que Gómez Sicre reclutó al artista en los años sesenta, para llevarlo a trabajar y vivir en los EE. UU.. Estos dibujos, a diferencia del AMA, no están tan bien representados en el acervo del Museo de Arte Costarricense, lamentablemente.

Posterior a las décadas de los setenta, parecen haber ingresado algunas obras de estos artistas, especialmente hacia los años noventa, las cuales mantienen la tendencia de la colección, es decir, son trabajos cercanos a la neofiguración y por su puesto a la abstracción. De Costa Rica ingresaron algunas cuantas obras de artistas jóvenes como Leonel González (1962-2013), Giorgio Timms, José Sancho (1935) y Fernando Carballo (1941), sin embargo, en relación con los artistas analizados en este estudio, únicamente se adquirió una pieza de Rafael Fernández. Para el caso de Guatemala, se incorporaron trabajos de Roberto González Goyri y Elmar Rojas.

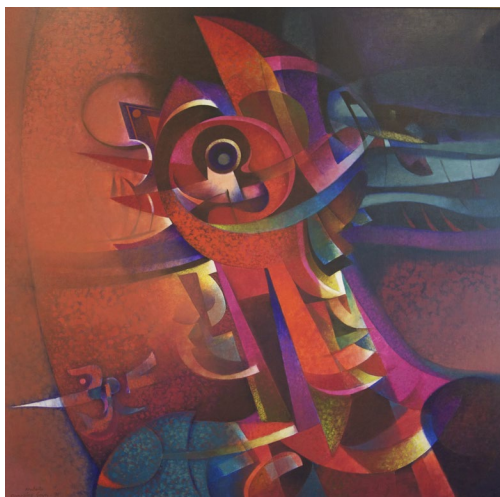


Fig. 50. Roberto González Goyri. *El portador de fuego*, (1991). Acrílico en canvas. 150 x 150 cm. Colección AMA Fotografía Cortesía AMA.



Fig. 51. Elmar Rojas. *Sin título*, (1992). Estampa. 63.5 x 46 cm. Colección AMA. Fotografía Cortesía AMA.

Esta revisión panorámica de la colección de arte de Costa Rica y Guatemala presente en el AMA de la OEA, evidencia lo que ya había dicho el propio Gómez Sicre en los sesenta: su administración y promoción de artistas había contribuido mucho en términos de promoción de artistas centroamericanos, así como

estimulando el mercado de artistas de la región, en la economía internacional. Por esto es entendible que el AMA no posea necesariamente trabajos excepcionales de los artistas centroamericanos, ya que estas obras estaban siendo bien ubicadas en el mercado internacional y privado del arte. Sin embargo, la colección del AMA, sí posee en general los estilos y técnicas que fueron predilectas por Gómez Sicre, por lo que es natural que exista una mayor representación de estas obras en este acervo.

Más allá de este breve balance, es necesario apuntar que falta ahondar aún más en la colección a nivel centroamericano y del Caribe que posee la institución, puesto que hay más de 300 obras de esta zona geográfica en dicha institución. Saber más sobre este grupo de obras, nos permitiría tener un conocimiento más completo del ecosistema de artistas y estilos que la OEA apoyó para la segunda mitad del siglo XX. Además, con una lectura de este tipo podrían plantearse, en el futuro, análisis más integrales de la política de adquisición de obras que puso en práctica el organismo, para apoyar a los artistas de la zona centroamericana y el Caribe.

3.4 Reflexiones finales

A lo largo de esta investigación hemos indagado las relaciones entre diversos círculos de actores, quienes se vincularon de distintas maneras y convergieron en la esfera del arte moderno centroamericano. En el presente apartado, hemos podido acercarnos a conocer someramente las posturas y representaciones que plantearon estas personas en la época de estudio que hemos analizado.

Para empezar, es importante señalar la relevancia de las Direcciones Generales en las colecciones que se estudiadas. Una cantidad considerable de estas obras, pasaron a formar parte de los acervos de los museos de arte moderno ante su creación, como parte del legado artístico que recibieron por parte de las

Direcciones Generales. Estas obras reflejan la huella del dinámico intercambio cultural que se ha analizado a lo largo de la investigación, el cual data de la segunda mitad del siglo XX.

Por otra parte, resulta interesante constatar también que, si bien los museos de arte moderno fueron creados como custodios de imágenes asociadas a la cultura nacional y en general “lo nacional”, por medio de las donaciones que realizaron diversos artistas y por medio de otras acciones (por ejemplo por decisiones de las jefaturas de los museos al margen o en complicidad con las jerarquías ministeriales), las colecciones de estos museos se enriquecieron con obras que no se limitaron a hacer referencia a la nación o lo nacional, sino que como hemos visto en el presente capítulo, las y los artistas plantearon lecturas complejas sobre el mundo que habitaron. Las cosmovisiones plasmadas en las obras estudiadas, estuvieron profundamente vinculadas a un espíritu imperante en la época de estudio, marcadamente internacionalista y latinoamericanista.

Propiamente con relación a las posturas planteadas por estos y estas artistas, en los acervos estudiados hemos encontrado un cosmos de lecturas variopintas de los artistas, sobre sí mismos y sobre las sociedades contemporáneas en que vivieron y desde donde trabajaron. Estas personas vivieron en un contexto donde ser internacional, fue un valor fundamental en el trabajo artístico de estas personas. Es decir, el espíritu internacionalista fue una especie de ethos adoptado por la comunidad artística a nivel continental, de la cual formó parte Centroamérica, aunque de manera marginal.

Sin embargo, a estos y estas artistas, “a menudo se les exigía que ocuparan varios contextos simultáneamente”⁵⁷⁰. Esto es importante en especial a la luz del debate con relación a las características del arte latinoamericano. Para la época, diversos críticos y críticas de arte entendieron al arte de esta región, como una gran

⁵⁷⁰ Harper Montgomery. “Carlos Mérida and the Mobility of Modernism: A Mayan Cosmopolitan Moves to Mexico City”. *The Art Bulletin* 98, núm 4 (2016): 488

familia con sus particularidades. Por ende se esperaba de los artistas latinoamericanos, incluidos los centroamericanos, que sus prácticas artísticas compartieran rasgos en común, sin perder las particularidades de la expresión individual y autóctona. Por ello, de alguna manera hubo una gran presión para guatemaltecos y costarricenses, para que sus trabajos fueran totalmente centroamericanos y a su vez, completamente internacionales. Esto hizo que existiera una ambivalencia en la situación de estos artistas, por ejemplo en el caso de Mérida, que fue visto como “cosmopolita y ajeno, mestizo y élite, artista y objeto de fascinación exótica”⁵⁷¹.

¿Ocasionó esta presión una suerte de producción rizomática en la práctica artística de las y los artistas centroamericanos? ¿Fue entonces la diversidad temática en el arte centroamericano, una suerte de herramienta tácita para estas y estos artistas locales, para movilizar su trabajo a nivel internacional?

Parece ser que dicha presión fue entendida por algunos y algunas artistas como una vía para posicionar su trabajo artístico con sus particularidades. Por ejemplo al ser entrevistado, Rodolfo Abularach hizo referencia a la variedad temática y técnica en el trabajo realizado por los centroamericanos, comentando que para él esta diversidad de posturas y trabajos fue un rasgo que distinguió a la producción plástica centroamericana de la cual participó. Sobre ello el artista dijo:

Yo creo que todos estábamos luchando para que se moviera la obra y se conociera el arte nuestro en los EE. UU.. En el grupo de nosotros había de todo, algunos decían que nunca íbamos a durar, porque no teníamos una forma que nos uniera, o por hacer el mismo tipo de arte. Pero en la diversidad está el genio del artista, sino todo viene a resultar intrascendente⁵⁷².

⁵⁷¹ Ibídem.

⁵⁷² Rodolfo Abularach (artista guatemalteco), en discusión con la autora, 1 de Agosto 2019

Como señaló Abularach, los artistas centroamericanos vivieron de alguna manera, en un limbo de difícil catalogación en las corrientes del arte latinoamericano y occidental. Fueron vistos como primitivistas, en muchos casos, fuera de Centroamérica y en la propia región. Sin embargo en la variedad del manejo de técnicas y temáticas, los artistas de la región centroamericana parecen haber encontrado una estrategia para insertarse y distinguirse en la palestra del arte latinoamericano efervescente.

Esa capacidad de adaptación de corrientes y temáticas por parte de estas y estos artistas, no necesariamente quiere decir que se dio una apropiación acrítica de tendencias artísticas internacionales, sino que la diversidad de temas representados y técnicas utilizadas pudo haber sido un mecanismo particular que encontraron las y los centroamericanos para actualizar su trabajo y acrecentar su mercabilidad en varios frentes, tanto en certámenes públicos privados como en espacios de galerías, museos, etc.

Ya sea desde tendencias cercanas a la figuración o la abstracción en sus distintas facetas, lo que parece quedar claro es que, las y los artistas de la región se vincularon a ciertas líneas de investigación contemporáneas, como estrategias para plantear discursos autóctonos particulares, que fueran capaces de ser suficientemente internacionales para ser aceptados en la palestra de las artes visuales fuera de Centroamérica, pero también lo suficientemente autóctonas, para evidenciar el arte “desde aquí”. Estas líneas de trabajo tenían que ver con la exploración de la experiencia y las vivencias locales, sin perder la capacidad de plantear temáticas en las obras que apelaran a públicos internacionales, y de contextos completamente distintos. Para vincularse a temas de acento local, los artistas trabajaron especial retomando el americanismo, el latinoamericanismo, el legado prehispánico y la representación o reappropriación de lo vernáculo.

Como estrategias, las temáticas que hemos abordado en el presente capítulo, nos permiten ampliar ese panorama representacional, para intuir que un

importante aliciente en el trabajo de estas personas tuvo que ver con la posibilidad de crear lecturas desde sus trabajos artísticos, que fueran cosmopolitas e internacionales, para así entablar diálogos con tópicos intimistas, o bien, vinculados a los derechos humanos, entre otros.



Fig. 52. El artista Rodolfo Abularach, en su casa de habitación, acompañado de su obra "*Estela*" de 1964.
Fotografía: Fuente propia, 2019

Podríamos entrever en estas peculiaridades del arte centroamericano, la manera en que los actores ubicados en los márgenes de las capitales del arte, armaron sus discursos plásticos como una suerte de resistencia desde la periferia de la periferia: es decir ubicados en el margen de Latinoamérica, la cual ya era en sí misma un lugar periférico en la época estudiada.

Por otro lado, el trabajo creado por estas y estos artistas posee un legado experimental clave, en términos del trabajo con los materiales y soportes utilizados para crear diversas propuestas artísticas. Esto es importante señalarlo, debido a que parece que en estas colecciones es posible encontrar de alguna manera, elementos de transición entre los lenguajes de la estética del arte moderno acá

analizado, hacia las nuevas tendencias del arte contemporáneo que irrumpen en la región en las últimas décadas del siglo XX.

Parece factible afirmar que varios de las y los artistas estudiados en el presente apartado, fueron precursores del arte contemporáneo centroamericano. Por ejemplo, el trabajo de Margarita Azurdia en escultura y su exploración sobre performance, o bien la exploración conceptual y matérica de Juan Luis Rodríguez y Roberto Cabrera, por mencionar algunos nombres, influyeron de manera significativa en las nuevas generaciones de artistas jóvenes a finales del siglo XX y principios del XXI. Esto se dio gracias no solo a los aportes que realizaron por medio de su trabajo, sino también porque algunas de estas personas fueron mentores y docentes en sus países de origen.

Por tal razón, algunas de las obra acá analizadas pueden ser entendidas como un puente entre el arte moderno y las nuevas corrientes contemporáneas de trabajo artístico en el arte centroamericano. A partir de esta certitud, es necesario realizar investigaciones más detalladas sobre este elemento en particular, para poder comprender mejor la transición que se dio en el ámbito artístico para finales del siglo XX e inicios del XXI, entre estas tendencias estéticas en la zona centroamericana.

La ausencia de más estudios de esta naturaleza, realizados desde una perspectiva comparada, nos ha hecho perder de vista esta vinculación que fueron capaces de establecer las y los artistas de la región centroamericana, no solo con tendencias estéticas internacionales, pero su labor en plantear un discurso propio inequívoco. Desestimar estas relaciones e intercambios, limita la interpretación que podemos hacer de este patrimonio cultural.

13. Conclusiones Generales

La problemática

El presente estudio ha intentado analizar de qué manera la consolidación de un campo artístico-cultural público institucionalizado de arte moderno en Costa Rica y en Guatemala, así como la actividad cultural transnacional de la OEA, influyeron en las representaciones visuales sobre la identidad nacional, regional y cosmopolita presentes en las colecciones de los dos museos estudiados entre 1950-1996.

Como veremos en las siguientes reflexiones finales, ésta se ha desarrollado entre las dinámicas culturales y los juegos de poder que se dieron en torno a las artes visuales latinoamericanas y como parte de ellas, en las centroamericanas durante la segunda mitad del siglo XX.

He caracterizado en los pasados capítulos, los procesos mediante los cuales las direcciones generales y, posteriormente los museos, mediaron en algunos sentidos y acompañaron la relación entre artistas locales y espacios internacionales vinculados a las artes visuales, como la OEA. Es por ello que, en las siguientes páginas, se presentan reflexiones sobre los intereses compartidos que se tejieron en el contexto específico de estudio, los cuales hicieron posible un intercambio cultural que incluyó a Centroamérica en el circuito de artes latinoamericanas a nivel internacional.

Los elementos y características que mediaron entre los intercambios entre los actores estudiados son muy complejos, por ello, la sociología del arte nos permite ver en estas interacciones, cómo diversos círculos (instituciones locales, internacionales, artistas, críticos de arte, etc.) se trastocan, convergiendo todos en torno a la consolidación de las artes modernas en Centroamérica.

Como esfera de saberes y prácticas, las artes visuales fungieron como un espacio de encuentro de intereses diversos, los cuales se superponen como las capas de una epidermis. Debemos aprender a penetrar una a una estas capas para poder entenderlas. Estas fueron, por un lado, el interés de control geopolítico norteamericano, guiado por principios panamericanistas de larga data, el cual concibió al arte como una potencial arma blanda para hacer frente a la lucha anticomunista durante la Guerra Fría; por el otro, estaba la agenda de organismos internacionales como la OEA, insertos en este mismo panamericanismo y en las corrientes del internacionalismo desde el arte. De igual manera, entraron a jugar los intereses regionales de las élites e instituciones estatales centroamericanas, interesadas en vincularse con el internacionalismo cultural y, así, asegurar la promoción de las voces locales de sus artistas y, de alguna manera mediante esta vinculación, tener el beneplácito de los EE. UU. en el delicado contexto de la Guerra Fría. Finalmente, se también se hacen presentes las motivaciones de las y los artistas de insertarse en una plataforma internacional por medio de sus prácticas artísticas, donde plasmaron representaciones visuales particulares desde sus cosmovisiones individuales y grupales, sobre las sociedades en las que vivieron, aportando elementos estéticos propios tanto a nivel local como internacional.

Entender cómo las diversas agendas de estos círculos se compaginaron, nos ayuda también a tener en cuenta que la interacción entre cada una de ellas no implicó la existencia de una relación pasiva o necesariamente vertical entre los actores analizados, sino que esos intereses se acoplaron y se flexibilizaron de maneras fructíferas para todas las partes.

Antes de adentrarnos en las conclusiones sobre los hallazgos de esta investigación en torno a este tema, es importante adelantar algunas reflexiones sobre la información estudiada. La cantidad de datos y evidencia recopilada sobre las implicaciones que tuvieron las gestiones locales y transnacionales sobre las artes visuales en Centroamérica, fue tan voluminosa y abrumadora, que en esta investigación se hizo una selección y se le dio prioridad a hacerlos visibles y darlos

a conocer.. Esta decisión ha hecho posible presentar los hallazgos más relevantes, reflexiones e hipótesis que se desprenden de la información recabada y analizada. Sin embargo, ante la cuantiosa información recopilada, es deseable que esta pueda nutrir futuras investigaciones que indaguen y amplíen lo que se ha señalado en este estudio. Las fuentes utilizadas para la investigación proporcionan un cuantioso número de registros y variedad de elementos que permiten contrastar los distintos tipos de interacciones que se dieron entre actores a nivel local en Guatemala y Costa Rica, así como a nivel internacional en América y Europa.

En su mayoría, las fuentes encontradas poseen información muy escueta sobre los eventos y los artistas participantes, y en muchos casos presentan datos incompletos con relación a los contenidos y a los tipos de arte que se presentaron en estas actividades. Ante esto, cabe señalar que los documentos analizados contienen pocas descripciones y detalles escasos que permitan realizar un análisis definitivo o certero sobre el fenómeno estudiado, especialmente con relación a los lenguajes de arte promovidos por los actores acá analizados, entre 1950 y 1996. Por esta razón, futuras investigaciones que localicen y tengan acceso a documentos de archivo no incluidos en esta investigación, como catálogos no antes vistos, definitivamente podrán aportar nuevos hallazgos que sumen y discutan a las conclusiones acá planteadas.

Con la evidencia que presentan las fuentes primarias, contrastadas con las fuentes secundarias y con las entrevistas, para el presente estudio ha sido posible caracterizar una serie de dinámicas culturales transnacionales asociadas al arte centroamericano de las cuales sabíamos poco.

De esta manera, la investigación pone en evidencia que, paralelo a la consolidación de las instancias de arte moderno en Guatemala y Costa Rica, tuvo lugar una intensa circulación internacional y regional de artistas centroamericanos, desde donde se tejieron y debatieron oportunidades para generar “comunidad” en

torno a una identidad asociada al internacionalismo del arte latinoamericano y, dentro de éste, del arte centroamericano.

En este contexto, durante la segunda mitad del siglo XX, América Latina fungió un singular papel en la historia mundial, como zona atravesada por múltiples conflictos locales y foráneos, en medio de una enorme pugna política y cultural entre la URSS y EE. UU.. Al margen de estas situaciones, Latinoamérica más que un terreno de disputa pasivo⁵⁷³ entre dos imperios, fue un escenario en el cual el contexto de la Guerra Fría, favoreció la creación de vías para que diversos actores locales pudieran construir alianzas estratégicas con estos poderes internacionales. Las repercusiones de este contexto sobre Latinoamérica fueron más allá de lo meramente político o militar, ya que en el seno del conflicto, los EE. UU. -el nuevo epicentro político, artístico y cultural de posguerra-, tenían la necesidad de cooptar e intervenir en el desarrollo cultural y sociopolítico del llamado Tercer Mundo, para neutralizar las oportunidades de que cualquier otra hegemonía tuviera injerencia sobre esta zona geoestratégica.

Como resultado, EE. UU. operacionalizó una serie de políticas diplomáticas y estrategias culturales para acercarse a la región latinoamericana y ejercer control sobre la misma. Por su parte, desde Latinoamérica se estaban articulando discusiones entre diversos actores, instituciones e instancias internacionales en torno a la consolidación de una noción de un “arte latinoamericano” que fuera capaz de ser internacional, y que tuviera las vías para participar en las corrientes artísticas transnacionales vinculadas con la cultura y el mercado del arte.

El panamericanismo fue una utopía que declaró que América debía ser para los americanos o más precisamente para los estadounidenses a partir de la Doctrina Monroe. Para Richard Cándida el panamericanismo se basó, por un lado, en ideales utópicos inestables y el ascenso de los EE. UU. como potencia mundial. De igual

⁵⁷³ Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, (University of Minnesota Press, 2013), 21.

modo, “el panamericanismo invocó, y sigue invocando para muchos, un proyecto de dominación mundial que comenzó con una campaña para absorber a Latinoamérica, en un imperio estadounidense sin fronteras”⁵⁷⁴. A su vez, para el autor, estos ideales panamericanistas funcionaron como un horizonte de expectativa y un campo de oportunidad para consolidar la entrada de Latinoamérica en la comunidad internacional de la posguerra.

En definitiva, como política exterior, el panamericanismo fue el caballo de Troya mediante el cual los EE. UU. delegó la seguridad de su imperio a naciones dependientes, aunque supuestamente soberanas. Como un horizonte de oportunidades, el panamericanismo atrajo a intelectuales, artistas y otros actores liberales y socialdemócratas, porque “it addressed widespread hopes that international relations could be reformed around enforceable principles of equality, mutuality, and community”⁵⁷⁵. En síntesis, estos actores en Latinoamérica concibieron este espacio de apertura internacional para su trabajo artístico, como una vía para alcanzar sus ideales y vincularse con una comunidad internacional.

Con relación a la región centroamericana, Halperin Donghi, ha dicho que, dentro de la ficción utópica del panamericanismo norteamericano, Centroamérica y el Caribe desempeñaron un lugar clave dentro de la geoestrategia panamericanista, puesto que esta fue la reducida área (traspatio) en la cual se concentraron los intereses militares y económicos de EE. UU.. Ya en las primeras décadas del siglo XX, dicho país tenía en términos militares, “su núcleo en el Caribe y Centroamérica; el área de intereses e inversiones norteamericanas, que si bien era algo más amplia, tenía también allí su centro principal. Esa concentración en un área aún reducida de Latinoamérica iba a ser justificada igualmente por Teodoro Roosevelt, una vez abandonada la presidencia: sólo en el Caribe y en Centroamérica el desarrollo real

⁵⁷⁴ Richard Candida Smith, *Improvised Continent: Pan-Americanism and Cultural Exchange* (University of Pennsylvania Press, 2017), 4

⁵⁷⁵ Ibidem.

de las naciones latinoamericanas era tan lento, que éstas seguían necesitando tutela”⁵⁷⁶.

Estas investigaciones definen la importancia de la zona centroamericana para los norteamericanos y, también, plantean que esta agenda de intereses sentó las bases de un intercambio y cooperación cultural fundamental para Latinoamérica, la cual incluía activamente a Centroamérica. La relación, entonces, se basó en la creación de dependencia y prosperidad, como política de seguridad para proteger a los EE. UU.. Una de las figuras claves de este pensamiento fue Nelson Rockefeller, coleccionista, empresario y figura muy cercana al ámbito de las artes visuales y al propio José Gómez Sicre, (crítico de arte y director del Departamento de Artes Visuales de la OEA). Este político norteamericano fue uno de los impulsores de la necesidad de generar un clima de prosperidad económica, particularmente por medio del arte y la cultura, hacia la segunda mitad del siglo XX. Rockefeller fue, asimismo, vicepresidente de los EE. UU.. entre 1974-1977. Antes de ello, hacia los años cuarenta, fue el encargado de los asuntos Interamericanos - en esencia el responsable de las relaciones con América Latina-, dentro del Departamento de Estado, bajo el mandato del presidente Roosevelt.

Según Olga Herrera, antes de ser escogido para el puesto, Rockefeller redactó un memo titulado “Política económica Hemisférica”⁵⁷⁷, en el cual detalló la importancia de la generación de riqueza en estos países, como un deber para mantener la seguridad estadounidense, por medio de relaciones de dependencia y cooperación. En este informe, queda claro que Centroamérica tuvo un lugar central en la agenda cultural del Estado norteamericano, aunque sabemos muy poco sobre lo que esto implicó o cómo se aplicó para las artes visuales de la región. En el

⁵⁷⁶ Tulio Halperín Donghi, *Historia contemporánea de América latina*. (Madrid, Alianza Editorial. 1998), 291.

⁵⁷⁷ El libro de Olga U. Herrera, *American Intervention and Modern Art in South America* (University Press of Florida, 2017), cuenta con una copia de la fuente primaria cuya descripción es: Photostat of Nelson A. Rockefeller's "Hemisphere Economic Policy." NARA, OIAA, RG 229, General Records, box 511, folder "A History of the Coordinator of Inter-American Affairs." National Archives and Records Administration, College Park, MD

documento Rockefeller escribió: “If the United States is to maintain its security and its political and economical hemisphere position it must take economic measures at once to secure economic prosperity in Central and South America, and to establish this prosperity in the frame of hemisphere economic cooperation and dependence”⁵⁷⁸.

Si bien esta fue una de las intenciones tras las políticas diplomáticas y culturales norteamericanas, tal relación geopolítica no se dio de arriba hacia abajo de manera homogénea. Las investigaciones que existen para el resto de Latinoamérica son muy claras en expresar que sería erróneo considerar que estas nociones se aceptaron y aplicaron inequívocamente mediante organismos como la OEA, o que se impusieron sobre Centroamérica y Latinoamérica con el mandato de generar cohesión en torno a ciertos valores dictados por el país del norte.

Por el contrario, organismos como la OEA se articularon como sitios de heterogeneidad y colaboración entre intelectuales y diplomáticos, convocados⁵⁷⁹ bajo la bandera del internacionalismo, el liberalismo y el panamericanismo como fuerzas aglutinantes. La compatibilidad entre el liberalismo latinoamericano y el panamericanismo norteamericano, según Richard Cándida, estribó en que “If pan-Americanism was the trial run for a specifically U.S. vision of global governance...liberal ideas had deep roots in the Latin American struggle for independence, roots that explain the generally positive response given to U.S. proposals for greater hemispheric cooperation”⁵⁸⁰.

En este sentido autores como Cándida, Claire Fox, Ivonne Pini, María Clara Bernal y Andrea Giunta han explicado que la alta compatibilidad entre el panamericanismo predicado por instituciones como la OEA y los actores locales en

⁵⁷⁸ Olga U. Herrera, *American Intervention and Modern Art in South America* (University Press of Florida, 2017), 43.

⁵⁷⁹ Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, (University of Minnesota Press, 2013), 11.

⁵⁸⁰ Richard Candida Smith, *Improvised Continent: Pan-Americanism and Cultural Exchange* (University of Pennsylvania Press, 2017), 6.

Latinoamérica se puede entender por los puntos en común de esa utopía, con los postulados de una corriente de pensamiento latinoamericanista preexistente⁵⁸¹ en la región desde el siglo XIX. A saber, aquellos presentes en los movimientos de independencia, descolonización y autodeterminación en los círculos intelectuales de Latinoamérica. Para Fox⁵⁸², ese encuentro entre el panamericanismo de EE. UU. y el internacionalismo predicado por actores y gobiernos latinoamericanos contribuyó a la latinoamericanización de los programas culturales de la OEA, en los primeros años de la Guerra Fría, hacia la década de los cincuenta.

En términos visuales, desde el nuevo epicentro artístico, EE. UU. promovió la idea en torno a la necesidad de un arte universal e internacional parte de un “un mundo, un estilo, un lenguaje, que se definían desde un único poder regulador”⁵⁸³. Este debía ser un arte de formas libres de contenido o compromiso político, un arte autónomo e individual forjado en el contexto del recrudecimiento del Macartismo y la posguerra. En este sentido, el canon artístico modernista que emanó desde Norteamérica estaba anclado en la construcción simbólica de la abstracción y, en particular, del expresionismo abstracto, como el lenguaje de la libertad, puesto que permitía entender las formas como puras, “sin narrativismos, indigenismos y por supuesto, sin contenidos sociales. En este proceso de autoconstrucción de la historia del arte norteamericano, éste había expurgado su propio pasado y el pasado de los artistas que ahora integraban el nuevo panteón del arte moderno”⁵⁸⁴.

Desde el punto de vista de las artes visuales, diversos actores locales, tanto instituciones como artistas, entre otros, engancharon con la construcción de esta noción internacionalista del arte, que creara una comunidad transnacional por medio del arte y la cultura. Esta propuesta debía ser capaz de sobrepasar nociones folclóricas o excluyentes de identidad ancladas a visiones raza, clases sociales a nivel latinoamericano. Por ello, estas visiones de mundo asociadas al potencial

⁵⁸¹ Candida S., Óp. Cit, 11.

⁵⁸² Fox, Óp. Cit., 92.

⁵⁸³ Fox., Op. Cit., 5.

⁵⁸⁴ Herrera, Óp. Cit., 43.

internacionalista del arte fueron afines y esto se dio en parte gracias a que, tanto los intelectuales latinoamericanos deseaban integrar el arte de esta región a las corrientes del arte mundial y por que diversas instancias norteamericanas, con financiamiento cultural público y privado, deseaban hacer frente a las formas de arte vinculadas al “comunismo y su estilo, el realismo socialista”⁵⁸⁵. Más adelante se abordarán, con mayor detalle, las particularidades sobre las posturas adoptadas por los artistas.

Otro elemento para entender aún mejor la compatibilidad de estos “campos de oportunidad” asociados a visiones integracionistas entre EE. UU. y Latinoamérica, tiene que ver con el debate que se libraba entonces sobre la noción de arte de América Latina. Este fue un intento por interpelar a los sujetos nacionales de la región y vincularlos con una comunidad latinoamericana (a pesar de que esto se desarrolló de maneras *sui generis* en el caso Cuba y Brasil), de forma que se tornaran “visible as citizens of a region in order to gain recognition in and access to international arenas”⁵⁸⁶.

Autoras como Andrea Giunta, Claire Fox, María Clara Bernal e Ivonne Pini han planteado complejos análisis en los que explican el papel que jugaron las artes visuales en la configuración de estos mapas de poder durante la segunda mitad del siglo XX. Sus investigaciones han aportado elementos para entender no solamente las particularidades de este intercambio entre EE. UU. y Latinoamérica, sino que lo han hecho analizando las maneras en que, desde la región, los actores que componían el cosmos de la escena cultural resistieron, adaptaron o bien aplicaron los valores promovidos por el panamericanismo y el internacionalismo liberal en sus contextos, y las razones por las que estos actores coexistieron.

⁵⁸⁵ Andrea Giunta. “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”. (Conferencia presentada en La teoría y la crítica de arte en América Latina, Buenos Aires, 8-21 Octubre 1999), 7. Consultado en: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_buenosaries99.pdf

⁵⁸⁶ Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, (University of Minnesota Press, 2013), 29.

Estas investigaciones han analizado, cómo para la segunda mitad del siglo XX, diversos críticos del arte comenzaron a teorizar sobre las particularidades de una identidad latinoamericana por medio de su producción artística, articulando al continente como una gran área cultural. Autores como Shifra Goldman, Marta Traba y el mismo Gómez Sicre, plantearon que los focos de atención con relación al arte latinoamericano estaban especialmente ubicados en Sudamérica, pero hicieron un esfuerzo por incluir en este debate a la región de Centroamérica.

Este fue un intento por construir un intercambio regional a nivel cultural entre los países latinoamericanos, el cual se estaba dando a duras penas en otros ámbitos. A nivel de Centroamérica en el contexto estudiado, este tipo de integración se había intentado gestar, una y otra vez, en diversas fases⁵⁸⁷. A grandes rasgos, estas se pueden entender, de la siguiente manera: en primera instancia la integración se buscó mediante el proyecto de la Federación Centroamericana y los esfuerzos fallidos por restablecerla entre 1821 y 1950, luego en una segunda fase, se creó la Organización de Estados Centroamericanos (ODECA) y el Mercado Común Centroamericano, entre los años de 1951 y 1969. La tercera fase se dio entre 1970 y 1985 con los primeros intentos de negociar un cese al conflicto armado centroamericano, mientras que una cuarta fase, se considera el intento de reactivación de la integración centroamericana con el Acta de Contadora para la Paz y las propuestas regionales de cooperación a finales de los ochenta y hacia los noventa.

En la región también se dieron diversos intentos integradores mediante proyectos supranacionales, como se dio con la creación de Editorial Centroamericana Universitaria (EDUCA), así como el transcendental accionar que desarrolló, el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA). Asimismo, para la época otros organismos internacionales, como la UNESCO, intervinieron en la creación de foros de intercambio cultural en la región.

⁵⁸⁷ La clasificación de estas fases, forma parte del capítulo primero del texto de Otilio Miranda, *Derecho de la comunidad centroamericana*, 1a edición, Colección Cara Parens. Serie Societatis, IV (Guatemala: Universidad Rafael Landívar: Editorial Cara Parens, 2013).

Por otra parte, paralelo a ello, en el terreno cultural del resto del continente, la articulación del arte latinoamericano se dio con especial rigor por medio de la crítica de arte, a lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta. En estos años se consolidaron debates sobre el internacionalismo de las formas del arte de América Latina y los elementos autóctonos que le caracterizaban. Los intelectuales latinoamericanos sostuvieron que el arte, desde acá, podía echar mano de cualquier tradición disponible, tanto europea como local, “para gestar la materia de expresión que requiriera, con el mismo carácter de originalidad que el centro podía arrogarse para sus producciones, tan mezcladas y aprovisionadas en diversas tradiciones como el arte latinoamericano”⁵⁸⁸.

La impronta centroamericana

Una vez que la noción de arte latinoamericano se consolidó (liderado especialmente por artistas de Brasil, Venezuela, Argentina y Colombia), como plataforma reconocida y validada a nivel internacional hacia la década de los setenta, esta noción pasó a funcionar como un punto de despegue desde la cual potenciar el trabajo individual de algunos artistas, quienes fueron vistos como exponentes de un conglomerado de valores asociados a la estética latinoamericana, eminentemente internacional.

En este sentido, para los años setenta, el arte latinoamericano había logrado un paso necesario hacia la consagración, pues “ya no era un conjunto indiferenciado, un magma de artistas unidos por una geografía o una problemática común, sino que habían surgido artistas individuales”⁵⁸⁹. Coincidentemente, este quiebre también sucedió debido a que, como afirma Giunta, el concepto de arte

⁵⁸⁸ Giunta, *Óp. Cit*, 12

⁵⁸⁹Giunta, *Óp. Cit*, 17.

latinoamericano se había tornado en un “brebaje diabólico”⁵⁹⁰ o fórmula que nadie podía resolver.

Si bien sabemos que Centroamérica fue incluida en estas visiones de arte latinoamericano por críticos y personalidades de la época, no contamos con estudios para entender cómo se experimentó in situ este ajedrez cultural y por qué la región centroamericana fue incluida en él, ni tenemos investigaciones que nos ayuden a comprender qué papel desempeñó Centroamérica en este movimiento internacionalista de arte latinoamericano. Es en este sentido que la presente investigación aporta elementos al caso de estudio sobre lo que sucedió en el arte centroamericano durante este contexto, partiendo de las hipótesis aportadas por los estudios anteriormente mencionados sobre estos temas a nivel latinoamericano.

Al contrastar lo hallado en las fuentes del caso de estudio de Guatemala y Costa Rica con estas investigaciones sobre lo que pasó, especialmente en Sudamérica, podemos cotejar si, a la luz de lo encontrado, estas conclusiones son aplicables al caso regional.

Contrastado con el corolario estético de EE. UU., sobre si el arte latinoamericano y dentro de éste el arte centroamericano querían encontrar un lugar en el escenario internacional, primero, ambos debían reconocer el liderazgo cultural de la potencia del norte y desprenderse de su fuerte legado moderno, vinculado al realismo social.⁵⁹¹ Es interesante sopesar a partir de esta investigación en qué medida esto se dio efectivamente en la región. A grandes rasgos parece ser que Centroamérica incorporó esta directriz, aunque no sin darle algunos acentos locales y propios.

También para la región de Centroamérica, las fuentes muestran un intercambio regional por parte de diversos actores locales en este flujo cultural, bien

⁵⁹⁰Giunta, Óp. Cit, 15.

⁵⁹¹ Giunta, Óp. Cit, 10.

estudiado para el caso del resto del continente. A partir de esto, podemos constatar que artistas de todos estos países latinoamericanos están acompañando a artistas de Guatemala y Costa Rica en este movimiento internacional. Esta movilización e intercambio, sin duda, se dio por interés de las y los artistas. Sin embargo, tal y como se señaló en el capítulo dos, a nivel local existieron plataformas institucionales que de alguna manera mediaron en esta vinculación internacional, por medio de la cual estos artistas y propuestas artísticas circularon.

Si bien estamos de acuerdo con las investigaciones anteriormente mencionadas de que los gobiernos locales de Centroamérica compartían valores progresistas e internacionalistas que se entrelazaron con los programas de intercambio cultural de agencias como la OEA, al mismo tiempo debemos reflexionar con más detalle sobre las tensiones socio-políticas locales al calor de la Guerra Fría, las cuales podrían ayudarnos a entender por qué a nivel institucional y de las élites políticas, Centroamérica respondió a esta oportunidad de insertarse en este circuito internacional del arte durante la segunda mitad del siglo XX.

Las investigaciones que han dedicado especial atención a entender las ramificaciones de la Guerra Fría en Centroamérica, han indagado no solamente la injerencia estadounidense en la zona, sino el papel que jugaron las élites políticas en la persecución del anticomunismo. Por ejemplo, Aaron Coy Moulton ha sugerido que para entender el golpe de Estado de Guatemala en 1954 es necesario ampliar la geografía de estos sucesos centroamericanos, incluyendo al Caribe, Colombia y Venezuela, entre otros países del norte de América del Sur y, así, explicar los vínculos transnacionales y las conspiraciones entre élites para derrocar a Arbenz.

Por su parte, Gustavo Enrique Salcedo Ávila⁵⁹² ha investigado la manera en que, hacia la segunda mitad del siglo XX, las dictaduras que rodeaban a Guatemala y Costa Rica intentaron convencer a los EEUU del peligro del régimen de Arbenz y

⁵⁹² Estas investigaciones forman parte del libro de los editores, Roberto García Ferreira y Arturo Taracena Arriola, titulado: *La guerra fría y el anticomunismo en Centroamérica* (FLACSO Guatemala, 2017).

el de Figueres en Costa Rica, en un intento de estos gobiernos por manipular “los temores de los estadounidenses por la expansión del comunismo”⁵⁹³, en virtud de conseguir intervenciones norteamericanas que desestabilizaran estos gobiernos centroamericanos, para en cambio reforzar la posición geopolítica y global de países como Venezuela y Nicaragua en el Caribe.

En su trabajo, Salcedo evidencia una conspiración transnacional y a nivel Latinoamericano por evitar que Costa Rica se “radicalizara”⁵⁹⁴, como lo había hecho Guatemala en los primeros años de los cincuenta. Además, el autor analiza los continuos planes formales que se detallaron para derrocar a José Figueres a finales de 1954, aunque las diferencias en el caso de Costa Rica generaron un “impasse”⁵⁹⁵, que propició, que estas intenciones no se concretaran.

Este breve ejemplo da mucho que pensar. Sin embargo, evidencia que aún debemos realizar más investigación en el ámbito cultural para poder saber qué dinámicas se dieron en la época mediante el arte centroamericano que puedan explicar mejor los intereses locales de apoyar el intercambio cultural de guatemaltecos y costarricenses.

Este señalamiento sobre lo que está sucediendo a nivel político y diplomático en los países que analiza la presente investigación, abre la posibilidad de preguntarnos si la movilización de los artistas centroamericanos estudiados se constituyó como una vía diplomática más para evidenciar la competencia de estos países centroamericanos, promotores de valores progresistas e internacionalistas. Las artes visuales probablemente fueron vistas por estos grupos, como recursos

⁵⁹³ Gustavo Enrique Salcedo Ávila, “Estados Unidos y la intervención del gobierno de Pérez Jiménez en Guatemala y Costa Rica (1954-1955)”, en *La guerra fría y el anticomunismo en Centroamérica*, eds. Roberto García Ferreira y Arturo Taracena Arriola (FLACSO Guatemala, 2017), 127.

⁵⁹⁴ Salcedo comenta que al seno de la OEA se discutió que el embajador de Venezuela había comentado en la sesión de 1954 que debía “tomarse medidas contra Costa Rica, ya que esta es hoy lo que hace dos años era Guatemala y parece inconsulto esperar un nuevo problema dentro de poco tiempo”. Óp. Cit, 114.

⁵⁹⁵ Salcedo argumenta que “Hoy nos resulta evidente el error de cálculo en el que incurrió Pérez Jiménez y Somoza al pensar que su participación en contra de Arbenz les iba a asegurar el apoyo de EEUU en su intento de derrocar a Figueres”. Óp. Cit. 126.

para mostrarse como países modernos y, a su vez, distanciarse del comunismo, ante la posibilidad de próximas injerencias militares estadounidenses en Centroamérica. Esto ayuda a pensar de qué manera la creciente actividad y la vinculación internacional de las artes visuales centroamericanas pudo haber sido parte de los repertorios de contienda o de resistencia durante la Guerra Fría, de las élites políticas a lo interno de Centroamérica.

Un breve ejemplo que podría ilustrar cómo en Costa Rica el arte fue operacionalizado por las élites políticas, lo podemos encontrar en las exposiciones organizadas para la toma de posesión de ambas administraciones de José Figueres Ferrer en 1953⁵⁹⁶ y, luego, en 1970⁵⁹⁷. En ambas ocasiones, el presidente inauguró su mandato con actividades, las cuales incluyeron exposiciones de artistas costarricenses.

Es necesario continuar realizando este tipo de investigaciones que apuestan por enfoques que tomen en cuenta geografías ampliadas, las cuales son aún necesarias para entender mejor los intereses locales en asegurar la movilización de artistas centroamericanos.

Después de ahondar en estas situaciones geopolíticas generales del contexto, pasemos a analizar cómo diversos intereses individuales se gestaron, para crear una colaboración entre la OEA, las instituciones culturales locales (museos y antecedentes) y los propios artistas centroamericanos.

El papel de la Organización de Estados Americanos, la OEA

⁵⁹⁶ Los datos que respaldan la información son: para la primera exposición, Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 47. núm. Enero. (1954): 43, para la segunda: Norma Loaiza, “Exposición retrospectiva de arte costarricense”. *La Nación* vol. XXIV. núm. 7677. 16 de Mayo, 1970, 34.

⁵⁹⁷ Ambas muestras se gestaron en el Museo Nacional. Para 1953 se contó con la participación de los escultores: Sotero Antillón, Juan Rafael Chacón, John de Abate, Juan Manuel Sánchez, Francisco Zuñiga, y los pintores: Francisco Amighetti, Margarita Bertheau, Enrique Echandi, Lola Fernández, Manuel de la Cruz González, Guillermo Jiménez, Teodorico Quiós y Luis Daell. Para 1970, se menciona que participan artistas viejos, así como jóvenes de la llamada “nueva ola”, la lista entera de artistas es mencionada en la nota del periódico *La Nación*.

En el caso de la OEA, según las fuentes expertas, sabemos que dentro del organismo y de la mano de sus personeros existió un interés por ubicarse como puerta de entrada hacia la modernidad estética de las artes visuales de Latinoamérica y, dentro de ésta, Centroamérica. En la labor de gestión realizada por José Gómez Sicre, se cimentó la relevancia de la OEA como vocera y promotora del arte de esta región. Sin embargo, más allá de su administración, las publicaciones estudiadas en el capítulo dos de la presente investigación, dan cuenta de un intento general por parte de dicho organismo por ubicarse en una posición de padrinazgo y promoción de la cultura centroamericana, en especial de sus artistas, así como lo hizo con artistas del resto del continente americano.

Esta cercanía con el arte centroamericano no sólo implicó un control y promoción de determinados artistas, tal y como sucedió con el firme apoyo que recibieron Lola Fernández, Carlos Poveda y Rodolfo Abularach en los países estudiados. Esto también significó que la OEA, como institución, trabajó por ser protagonista de la promoción del arte centroamericano y latinoamericano, así como como evidenciar el potencial exportable y consumible de este arte en el mercado y, por supuesto, la relevancia de la incorporación de artistas latinoamericanos y centroamericanos en colecciones privadas y públicas alrededor del mundo. Es por ello que, en varios editoriales de las publicaciones de la OEA, el arte latinoamericano y de Centroamérica fue promovido como generador de riqueza económica en un mercado incipiente del arte. Resulta particularmente importante el editorial de 1966, donde Gómez Sicre evalúa el desempeño del arte centroamericano a nivel internacional, señalando varios nombres, entre ellos el de Armando Morales, aunque en otras notas también se había mencionado la obra de Francisco Zúñiga y su inclusión en subastas. Tal editorial detalló que: “Los precios del guatemalteco Carlos Mérida, parten desde los dos hasta los seis u ocho mil [dólares]. En cantidades razonablemente altas venden en el resto de América, tres

pintores centroamericanos: el primitivo hondureño Antonio Velázquez; Mauricio Aguilar de El Salvador y Rodolfo Abularach, dibujante guatemalteco”⁵⁹⁸.

Si sabemos por la bibliografía existente sobre el tema, que la activación de artistas de la mayoría de los países sudamericanos fue una decisión estratégica para los EE. UU. desde el punto de vista del contexto de la posguerra y la lucha anticomunista, podemos suponer que lo mismo aplica para la movilización de artistas centroamericanos, tanto a nivel de la OEA como a nivel específico de José Gómez Sicre.

La DAV en la OEA se convirtió en el departamento con conocimiento experto y de primera mano sobre la actividad intelectual de artistas y creativos latinoamericanos. La oficina se comprometió a ser una vitrina para difundir la cultura de Latinoamérica. En este contexto, es posible afirmar que si bien Centroamérica, representada por Guatemala y Costa Rica, participó activamente de este intercambio cultural, ocupó un lugar periférico en este movimiento transnacional, tal y como se puede constatar al analizar la frecuencia de participación de artistas de la región en el flujo de arte latinoamericano.

Como bien han dicho las investigaciones para el caso latinoamericano, la OEA promovió, no sin ausencia de contradicciones, discursos de libertad e internacionalismo en el contexto de la Guerra Fría. Y, como ha afirmado Fox, el hecho de que sus programas funcionaron a través de conexiones personales, relaciones de amistad y, en algunos casos, redes informales entre instituciones, “gave them the flexibility that was lacking in the cumbersome diplomatic structures of the juridical and political branches of OAS, which were often impeded by those very problems”⁵⁹⁹.

⁵⁹⁸ José Gómez Sicre, “Editorial”. *Boletín de artes visuales* 14, núm. Enero-Junio(1966), iii.

⁵⁹⁹ Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, (University of Minnesota Press, 2013), 23.

Esta afirmación nos amplía el panorama de trabajo que tuvo la OEA para reconocer que, si bien la institución representó y cuidó los intereses nacionales de EE. UU., en su operación, Gómez Sicre y la DAV tejieron relaciones paralelas que sirvieron a los intereses de las partes involucradas, las cuales fueron flexibles en términos de la aplicación de las ideologías hegemónicas estadounidenses asociadas al panamericanismo.

Esta aseveración se constata para el caso centroamericano, ya que las fuentes muestran que, si bien prevaleció una visión latinoamericanista en los proyectos desarrollados, algunos actores asociados a este intercambio no fueron necesariamente partidarios o abanderados de las visiones de mundo panamericanistas y, por extensión, de los valores asociados a la lucha anticomunista.

¿Qué interés tuvo el crítico cubano de apoyar y promover a los centroamericanos en este intercambio internacional? Ciertamente, como se mencionó, es probable que desde las élites locales hubiera un interés por vincularse con la agenda internacionalista de la OEA. Sin embargo, desde este organismo, el conocimiento experto que adquirió Gómez Sicre sobre la región se convirtió en una ventaja en su carrera profesional, no solo material sino táctica a nivel internacional, por su conocimiento de primera mano de la región.

Debemos recordar que a nivel estatal desde Washington, D.C., existieron intereses por desarrollar en Centroamérica, un plan piloto de las tácticas de control que se pondrían en práctica a lo largo de la Guerra Fría antes y después de la Revolución cubana de 1959. Estos intereses yacían tras los organismos en los que trabajaron personas como Gómez Sicre.

Empero, más que una apuesta geoestratégica, Gómez Sicre trabajó en incluir a Centroamérica, pues tenía conexiones en la región que le darían una ventaja a la hora de acercarse a la zona. De esta manera, echó mano de sus contactos en la

región centroamericana para asegurar el éxito de las actividades que se propuso, mediante conexiones corporativas, por ejemplo con la empresa Standard Oil Company de la familia Rockefeller⁶⁰⁰, a quienes conocía personalmente. Los Rockefeller poseían intereses en la zona centroamericana, los cuales se habían afincado décadas antes de la Guerra Fría. Estos intereses eran de índole comercial y de extracción de materias primas, especialmente con relación a la industria petrolera. Recordemos que fue la Standard Oil la empresa que financió el importante Salón Esso de la década de los sesentas, así como otro número de exposiciones que incluyeron artistas centroamericanos.

Después de estos datos, repasemos lo que ha dicho Claire Fox sobre el modelo empleado por la OEA y por Gómez Sicre para consolidar al arte latinoamericano, el cual consistió en 3 frentes de trabajo.⁶⁰¹ En un primer momento se aseguró la entrada de artistas latinoamericanos en el complejo de museos y galerías asociados a los modernismos angloeuropes. Espacios que se habían declarado como custodios y promotores de la estética universal. Seguidamente, se articuló una narrativa de un vínculo directo entre las vanguardias estéticas y el desarrollo económico, enfatizando la prosperidad que puede estimular el arte en los mercados internacionales y, finalmente, se reconoció e integró el papel de las corporaciones como agentes que estaban generando espacios de administración y gestión, para complementar el trabajo que los estados-nación no estaban desempeñando en materia cultural.

Como hemos visto, estas categorías de trabajo de la OEA son totalmente compatibles con lo que las fuentes nos dicen para el caso de Centroamérica. El capítulo dos de la investigación da cuenta de cómo los artistas estudiados se insertaron en esos tres frentes de articulación del arte latinoamericano a nivel internacional. Esto lo hicieron en especial por medio de vínculos con galerías

⁶⁰⁰ Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, (University of Minnesota Press, 2013), 23.

⁶⁰¹ Fox, Óp.. Cit., 29.

privadas en Nueva York, Europa y Sudamérica, y con espacios museísticos primordialmente en EE. UU..

Por otra parte, se incluyó en la nómina de subastas de artistas latinoamericanos, nombres de figuras claves del arte centroamericano, para evidenciar su potencial económico y estético en el mercado internacional. En especial con artistas como Carlos Mérida y Francisco Zúñiga. Finalmente, fue importante el trabajo que se realizó en Centroamérica para asegurar la participación y promoción de artistas jóvenes de la región, mediante certámenes con financiamiento privado. Por ejemplo, en el Salón internacional Esso a mediados de los sesenta y los certámenes pictóricos Xerox de Panamá hacia los años setenta.

Hay un elemento adicional que esta investigación aporta sobre el modelo de promoción cultural que se aplicó para el caso latinoamericano y el centroamericano. En este sentido, parece haber sido crucial para la OEA difundir y dejar registro en sus publicaciones periódicas del intercambio activo y permanente de artistas latinoamericanos y centroamericanos en varios niveles. Primeramente, dejando constar que los artistas eran partícipes de muchas actividades expositivas, tanto grupales como individuales. Además, difundió información regional e internacional sobre los intercambios experimentados por estos artistas en Centroamérica (en lo público y privado). Seguidamente, acompañando estos registros, en el caso particular de la región, Gómez Sicre aportó una narrativa interpretativa sobre el arte nuevo centroamericano. Esto lo hizo con especial detalle en el documental “Arte actual de Centroamérica y Panamá”⁶⁰², cuyo guión fue escrito por el cubano y dirigido por Luis Lastra. También creó, entre otras, una narrativa sobre el arte latinoamericano y centroamericano en sus editoriales anuales del *Boletín de Artes Visuales*.

⁶⁰² Luis Lastra, *Arte actual de Centro América y Panamá* (Washington: Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos, 1970?), 30min.

Además de sus contactos en la zona, la bibliografía sobre el tema, señala⁶⁰³ que las intervenciones más activas de Gómez Sicre en el mundo del arte latinoamericano no nacieron necesariamente de su anticastrismo y su aversión al comunismo, sino más bien de sus experimentos modernizadores en torno al debate sobre el latinoamericanismo durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta. Su interés en Centroamérica, probablemente se enmarcó en una necesidad de ampliar su rango de influencia artística, hacia regiones periféricas dentro de Latinoamérica; es decir, “in order to work around his formidable curatorial competition in the contemporary field from other countries”⁶⁰⁴, puesto que estas otras zonas geográficas estaban siendo promovidas por otras personalidades, como Mario Pedrosa, Jorge Romero Brest y la misma Marta Traba para el caso sudamericano.

Podríamos agregar que habría sido difícil entender cómo Gómez Sicre habría obviado esta región, siendo el promotor cultural por excelencia de una noción de internacionalismo en el arte latinoamericano. Los hallazgos permiten manifestar que, tanto Gómez Sicre como varios de los otros críticos de arte de la época, supo reconocer que Latinoamérica no podía ser realmente internacional si ésta no integraba a Centroamérica y al Caribe. En la bibliografía disponible sobre la historia del arte de Centroamérica, no se ha valorizado este hecho, ni se ha sabido rescatar la relación entre lo que se teorizaba sobre el arte de Latinoamérica con respecto a la posición periférica de Centroamérica.

¿Por qué desde la OEA se promovieron unos artistas y se privilegiaron algunos discursos sobre otros?

En primera instancia, como se revisó en el capítulo tres de la investigación, la mayoría de las y los artistas analizadas generaron trabajo artístico compatible con las nociones de arte internacional imperantes en la época y atesoradas por Gómez

⁶⁰³ Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, (University of Minnesota Press, 2013), 15.

⁶⁰⁴ Fox, Op. Cit., 17.

Sicre. Esto sucedió especialmente para el caso costarricense. Sin embargo, eso no quiere decir que la producción de estos artistas estuviera desprovista de lecturas sobre el contexto ideológico y político de la región.

Eso queda claro en el apartado tercero de la investigación, en el cual miramos que las y los artistas plantean discusiones muy íntimas y contextuales sobre lo que acontece en sus vidas. Este capítulo ejemplifica entonces, lo argumentado por las autoras que han estudiado este tema con relación a lo sucedido en Sudamérica. Es decir, se ejemplifica de qué manera la promoción de ciertos lenguajes estéticospreciados por los norteamericanos no fue, necesariamente, lo único que se escogió apoyar del trabajo de artistas centroamericanos, sino que hubo excepciones, particularidades y algunas voces con producción disidente debido, por un lado, a las flexibilidades que se dieron entre estas relaciones interpersonales a nivel internacional y, por otro, a lo variopintas en términos formales y temáticas, que fueron las propuestas artísticas planteadas por los artistas.

El capítulo tres también evidencia cómo el trabajo estético de las y los artistas estudiados promovió visiones particulares del mundo, vinculadas a la defensa de movimientos democráticos, progresistas y de resistencia, en algunos casos en abierta crítica de gobiernos militares anticomunistas y las guerras internacionales. Claramente, esto sucedió con especial atención con algunos artistas guatemaltecos exiliados, posterior al golpe de estado en contra de Arbenz en 1954.

Es importante señalar para futuras investigaciones que, si bien otros países de la región no fueron investigados en este estudio, las fuentes encontradas sí evidencian importantes intercambios de artistas disidentes de otros países centroamericanos, como el caso de Nicaragua. Por ejemplo, con el apoyo de artistas vinculados al Grupo Praxis y con la promoción del trabajo de personalidades como Ernesto Cardenal o Rolando Castellón. Esta información aún debe ser investigada

a profundidad a futuro en aras de entender mejor cómo se desarrolló esta negociación discursiva y estética en suelo centroamericano.

La compleja negociación tácita entre la resistencia y defensa de valores progresistas y las posturas anticomunistas en Centroamérica, más allá de ser entendida como una laxa aceptación de las posturas ideológicas norteamericanas en el marco de la Guerra Fría, podría explicarse a la luz de lo que ha afirmado Fox, diciendo que Gómez Sicre, más que articular movimientos estéticos de la nada, “identified and championed minoritarian aesthetic currents and alternate art historical genealogies in opposition to hegemonic nationalistic ones”⁶⁰⁵.

Si bien los preceptos del arte universal que pregonó Gómez Sicre estaban contruidos sobre un deseo de despojar al arte de regionalismos e ideologías, para Pini y Bernal, el cubano le otorgó al arte latinoamericano “un significativo papel político, ya que con su plan incidió en la configuración de un modelo cultural. Su insistencia en un arte que afirmara valores continentales que fueran a su vez universalizables, lo convirtieron en una figura que dio pautas de lo que debía ser el arte de América Latina en las décadas de los cincuenta y sesenta”⁶⁰⁶. Para estas autoras, lo más importante es que este modelo, construido sobre las bases de un internacionalismo, incidió posteriormente en las exposiciones y debates polémicos que se dieron en los años noventa, a las puertas del nuevo fenómeno del arte contemporáneo latinoamericano.

A la luz de esta afirmación, en gran medida la investigación también nos permite reconocer, que tanto los espacios expositivos como las instituciones promotoras (la OEA, las Direcciones Generales, etc.) y los propios artistas, estaban interesados en promover un trabajo artístico lo más exportable posible. Y, esto,

⁶⁰⁵ Claire F. Fox, “The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War”. *Getty Research Journal*, núm. 2 (2010): 96.

⁶⁰⁶ María Clara Bernal e Ivonne Pini, “Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA”, *Nierika, Revista de Estudios de Arte* 7, núm. 13 (2018): 97.

como afirma Fox, necesariamente produjo algunos casos de artistas que se distanciaron de las folclóricas y coloridas representaciones de las narrativas nacionales. El potencial internacional del arte centroamericano, por tanto, radicó en su inteligibilidad en la palestra internacional, por lo que el giro hacia la abstracción y la neofiguración le planteó opciones para lograrlo.

Por último, para entender cuáles artistas fueron más favorecidos o promovidos que otros, debemos tener en cuenta que estas personas también hicieron uso de sus plataformas personales o de oportunidades institucionales, desde donde trataron de insertarse en espacios asociados al mercado y al arte internacional. Como lo vimos en el capítulo dos, si bien estas personas lograron una articulación a partir de sus propios medios, también fue gracias a los vínculos creados mediante becas estatales fuera de Centroamérica, lo que les permitió asegurar oportunidades adicionales de estudio o trabajo, en lugares como en EE. UU., Europa y Latinoamérica.

A nivel de los museos y las Direcciones Generales, el vínculo con esta plataforma internacional cultural que se abrió por medio de la OEA y sus publicaciones, les dio a estas instituciones una importante oportunidad de obtener validación del arte creado en sus países. Como vimos más arriba, la tensa situación internacional pudo haber implicado que se viera en las artes visuales una oportunidad para posicionar a los países como naciones cosmopolitas y progresistas.

Por ello, en la prensa de Guatemala y Costa Rica encontramos reiteradas noticias celebratorias de las actividades realizadas, tanto fuera y dentro de Centroamérica, las cuales siempre resaltan la labor desarrollada por las Direcciones Generales, como mediadoras de las prácticas artísticas nacionales ante el mundo.

Las Direcciones Generales regionales

El papel de las Direcciones Generales en esta dinámica fue estar al servicio de estos actores internacionales como la OEA. Según las fuentes actuaron como filtros para escoger artistas, participaron como jurado, gestoras y promotoras de los artistas nacionales de la región centroamericana, en escenarios internacionales. Su principal función fue la de facilitar el tránsito en espacios expositivos, certámenes y en la generación de publicaciones culturales. Por ello, como agentes mediadores, fungieron como un punto de encuentro entre tantos otros actores internacionales con el fin de facilitar a nivel diplomático y burocrático, la movilización de obras y artistas más allá de las fronteras nacionales y, asimismo, fueron entidades validadoras de esta visión internacionalista del arte y la cultura, promovida por el epicentro del arte de la época, a saber, EE. UU..

Sin embargo, es importante señalar, tal y como lo demuestra el capítulo dos de esta investigación, que las Direcciones Generales operaron en un contexto efervescente con este tipo de actividad expositiva y no fueron los únicos espacios que generaron esta mediación. Parece haber existido una atmósfera cultural, en donde esta conectividad era parte del deber ser de la actividad del ámbito cultural. Recordemos que una gran cantidad de otros entes públicos, así como iniciativas privadas, estaban interactuando de maneras muy activas para mostrar exposiciones de arte internacional, tanto de Europa, Norteamérica y Asia, pero especialmente de todo Latinoamérica. En este sentido, todos estos espacios, estaban no solamente interesados en mostrar el arte de las zonas periféricas como Latinoamérica y Centroamérica, sino que estaban entablando relaciones para vincularse con los mercados que cada vez más demandaban la mercancía del arte latinoamericano.

Esta atmósfera no se sostuvo en el tiempo. En el caso de las Direcciones Generales, ello pasó debido a los débiles entramados institucionales y la construcción de una estructura legal-administrativa limitante en lo que vendrían a ser los nuevos museos de arte moderno, desprovista de herramientas sólidas, para continuar con este tipo de trabajo articulado con espacios internacionales. Además, la consolidación de ambos museos en Costa Rica como Guatemala coincidió con el

paulatino declive del discurso internacionalista en el arte latinoamericano, por lo que hacia las décadas de los años ochenta y noventa estos museos y sus colecciones se abocaron al trabajo de resguardo del patrimonio nacional.

Finalmente, para entender este cambio de paradigma cultural, también podríamos hacer uso de las hipótesis adelantadas por Claire Fox y por Gabriela Sáenz Shelby, en su caso con relación a la colección del MAC de Costa Rica. Ambas han argumentado cómo en los años ochenta y noventa el neoliberalismo aceleró una mercantilización de las identidades culturales, que cambió radicalmente este acercamiento hacia la cultura y hacia los espacios expositivos. Por ejemplo, tal y como lo evidencian las fuentes en el capítulo dos, en las exposiciones y noticias sobre artistas centroamericanos a finales de la década de estudio, se promovió un esencialismo de la cultura latinoamericana para dinamizar el turismo, así como visiones más folclóricas de la zona; por ejemplo, revitalizando el trabajo artesanal, etc.

Esto también se puede entender a la luz del papel que jugó el arte en la validación de las identidades nacionales en dicha época. La intención tácita de promocionar la cultura fue la de difundir una serie de discursos visuales de artistas nacionales, como “expresión auténtica y genuina”⁶⁰⁷ de la cultura de cada país. Esto se dio mediante la creación de estos espacios museísticos, pero especialmente, con la creación de colecciones de arte públicas. Para Ricardo Roque Baldovinos, la modernización de las sociedades y las estructuras estatales que se dio en la mitad del siglo XX en Centroamérica, no sólo implicó la “renovación de las estructuras económicas y políticas, sino que también conlleva un componente educativo y cultural, que pretende adecuar las subjetividades”⁶⁰⁸. Por esta razón, como política cultural, en ambos países los museos trabajaron en pos de construir discursos

⁶⁰⁷ “La pinacoteca del Banco Central”. *La Nación*, vol. XXIV, núm. 7601, Secc. Comentarios (3 de Marzo de 1970), 14.

⁶⁰⁸ Ricardo Roque Baldovinos, “Comunidades estéticas y colectivos artísticos de vanguardia en El Salvador (1960-1980)”, *Identidades. Revista de ciencias sociales y humanidades UCA* 4, núm. 7 (2013): 116.

oficiales sobre los Estado-Nación y, antes de ellos, de alguna manera también lo hicieron las Direcciones Generales. De esta forma, las artes visuales en ambos casos fueron centrales para la construcción y difusión de una noción de subjetividad nacional, la cual se dotaría de sentido y contenido a lo nacional hasta mediados del siglo XX.

Rafael Cuevas Molina hace la salvedad de que, a pesar de que estos nuevos museos hicieron que el arte nacional fuera público y pudiera ser accedido por la población local, lo que se puso en práctica a finales del siglo XX en estas instituciones fue un repertorio de políticas con un carácter profundamente elitista, por lo que las galerías y espacios paralelos a nivel local buscaron proponer discursos complementarios a estos proyectos. Esto es compatible con lo visto en el movimiento local analizado en el capítulo dos de este estudio.

De esta manera los museos y sus colecciones, como visión de mundo en torno a la sociedad y la cultura, apuntaron, “a una política de desconcentración cultural en un área y para una clase privilegiada... se critican las políticas culturales anteriores por considerarlas demasiado cargadas a la difusión, en detrimento del aspecto de la formación, de la participación que, en su criterio, es sólo para los que económica y socialmente están en posición de alcanzarla”⁶⁰⁹. Así, hacia los ochenta y noventa, el poco rango de gestión de ambas instituciones museísticas, se concentró en proyectos que excluían a grandes contingentes de la población y que apelaban a un público reducido.

Otras debilidades de los museos a la hora de su conformación, que incide en esta elitización de los públicos a los que se dirigen las instituciones, se abordaron en el primer capítulo de la investigación, como antesala para entender la actividad que se registró en los capítulos dos y tres. Estas problemáticas tienen que ver con estructuras administrativas de los museos, que aún en la actualidad, poseen una injerencia directa del Poder Ejecutivo y las jefaturas ministeriales en la operación de

⁶⁰⁹ Rafael Cuevas Molina, *El punto sobre la i: políticas culturales en Costa Rica, 1948-1990* (Costa Rica: MCJD Dirección de Publicaciones, 1996), 139.

estas instituciones. Poseen, también, presupuestos sujetos a recorte paulatino y operan aún hoy en día con un personal poco capacitado para las labores que un museo demanda; este último punto sucede con mayor énfasis en el caso guatemalteco. De esto se desprende que, después de desmanteladas las Direcciones Generales, la institucionalización del arte moderno en Guatemala y Costa Rica fue una conquista con un costo alto, puesto que los nuevos museos perdieron la vocación internacional y regional que sí tuvieron de alguna manera sus antecedentes institucionales.

Como museos, pasaron a convertirse en vitrinas y receptáculos de la memoria y el patrimonio visual de estos países, con limitados rangos de influencia más allá de sus fronteras. Eso ocasionó de alguna manera que estas instancias cayeran en un provincialismo debido a esa falta de vinculación transnacional.

En su mayoría, las colecciones de los museos estudiados se han podido crear y ampliar gracias a las donaciones de los propios artistas. Al donar obras a estos museos, los artistas analizados en el periodo comprendido en este estudio, tomaron la decisión de formar parte de una narrativa nacional sobre el arte de cada país, como su contribución al legado visual de estas instituciones. Asimismo, el deseo de estar presentes en estos acervos, probablemente, fue motivado por el hecho de poder contribuir a solidificar una plataforma institucional validadora, que fuera capaz de apoyar a cambio su trabajo artístico, tal y como lo habían hecho las Direcciones Generales décadas antes. De esta manera, los museos podrían haber continuado desempeñando un papel de trampolín, desde el cual vincularse con un escenario internacional artístico.

Si bien las obras de arte que poseen los museos estudiados se crearon con intenciones de propiciar una lectura discursiva homogeneizadora sobre la Nación, en la revisión de las obras creadas por las y los artistas estudiados se evidenció una diversidad de experiencias vitales, de vivencias sobre los procesos históricos en estos países, así como sobre las relaciones tejidas entre artistas de otros contextos, al margen del arte centroamericano. Por lo tanto, es posible afirmar que, si bien la

directriz fue la de aglutinar en las colecciones aquellas obras artísticas que fueran claves para representar lo nacional se dio mediante las donaciones a los acervos de las y los artistas con posturas muy diversas. Éstas, entre otras cosas, muestran aspectos íntimos sobre estas personas, con lecturas críticas de su contexto histórico, así como de una sociedad que de ninguna manera es homogénea, ni igualitaria. Además, las colecciones registran una exploración latente, tanto a nivel teórico como matérico, lo cual evidencia que las y los artistas de ambos países estaban creando contenido y visiones estéticas interesantes y autóctonas. Algo que era deseable y reconocido a nivel internacional.

A pesar de ello, si bien estos acervos poseen registros en las obras que evidencian el nutrido intercambio cultural, constatable en las fuentes de la época, tales colecciones fueron articuladas en ausencia de una clara política de adquisición de obras durante los años sesenta y hasta los años noventa, por lo que no reflejan necesariamente el activo tránsito cultural analizado en la presente investigación entre 1950 y 1996.

Quizás unos de los casos que más evidencian esto es el hecho de que en el MUNAM no exista obra representativa de los años sesenta de Rodolfo Abularach o de la obra gráfica de Carlos Poveda en el MAC, estando estos dos los artistas más presentes en el intercambio internacional de la época de estudio. Algunas de estas obras representativas, sí están en cambio en la colección del AMA de la OEA.

Con relación a las políticas de compra de obra, existe una intención reciente en la administración del Museo de Arte Costarricense por proveerse de marcos procedimentales para la compra de obra, lo cual es una falencia histórica en ambos museos desde su creación.

Las y los artistas

A nivel de los hallazgos con relación a las y los artistas, la presente investigación ha logrado evidenciar un sostenido flujo, no solamente de artistas de estos países de la región al exterior de Centroamérica, sino también a lo interno de las naciones estudiadas. Además, las fuentes consultadas evidencian que, en esta activa escena cultural internacional, no solo participaron guatemaltecos y costarricenses, sino que miembros del resto de la región también fueron protagonistas de esta actividad. Encontramos información sobre artistas de Honduras, Panamá, Nicaragua, El Salvador, así como de exponentes de las islas del Caribe. Algunos de los nombres que más figuran en estas fuentes son Armando Morales (Nicaragua), Asilia Guillén (Nicaragua), José Antonio Velázquez (Honduras) y Julio Zachrisson (Panamá). Estas personas registran una alta frecuencia a nivel individual de participación de exposiciones junto a otros centroamericanos. Sin embargo, existe una excepción en este movimiento para el caso de Belice, probablemente por tratarse hasta ese momento de una colonia británica en buena parte de los años de estudio.

En este sentido, las fuentes muestran que, Centroamérica como región no solamente está participando de este intercambio, sino que, a lo interno, estos y estas artistas estaban movilizándose en espacios privados y públicos, especialmente por medio de certámenes locales y, entonces, generando un reconocimiento mutuo entre artistas de diversos países centroamericanos y del Caribe. Incluso, aunque en menor medida, se encontraron exposiciones de artistas de Sudamérica, Norteamérica, Europa y Asia.

A la luz de lo anterior, una conclusión importante del presente estudio es que, al margen de los flujos culturales de los que participaron los artistas de estos países, en lo internacional hubo un intento de integración de una comunidad artística centroamericana a nivel local. Esto se evidencia tras el trabajo realizado por las y los artistas estudiadas, quienes, apoyados por las instancias locales, a saber, las Direcciones Generales y luego los museos, se valieron de las redes estatales y

privadas para intercambiar experiencias en espacios públicos y por medio de iniciativas particulares⁶¹⁰.

No es viable afirmar que la generación de una comunidad cultural regional haya sido una iniciativa concertada o planeada entre los actores investigados, especialmente en lo que concierne las primeras décadas de estudio. Este hecho parece ser más bien el resultado de las dinámicas del flujo internacional de los artistas centroamericanos; es decir, esta interacción transnacional tuvo impactos sobre las prácticas artísticas regionales al generar un sentido de comunidad centroamericana, pero, sobre todo, uno impulsado por este espíritu latinoamericanista e internacional. Ejemplo de ello es como en el capítulo dos de la investigación se evidencian una serie de actividades realizadas en galerías privadas en Guatemala y Costa Rica de las cuales sabemos poco aún.

Aunado a esto, es necesario ampliar el estudio sobre estos casos, ya que estas acciones sí parecen haber sido iniciativas individuales de artistas específicos, como por ejemplo de Roberto Cabrera, Luis Díaz, Felo García y Francisco Amighetti. Es sabido que ellos trabajaron anclados ellos mismos a corrientes latinoamericanistas de pensamiento crítico. Sin embargo, se sabe muy poco sobre cómo este pensamiento contribuyó para generar una incipiente comunidad cultural regional. De igual manera, sabemos que estos artistas, así como las Direcciones Generales, protagonizaron una serie de iniciativas regionales como certámenes pictóricos y eventos de intercambio, de los cuales también no sabemos mucho más.

Este intento de hacer comunidad no fue nuevo, ni sería la última vez que se intentase hacer. Recordemos el de crear un espacio de interacción de las artes centroamericanas que se dio en Costa Rica en 1935, mediante la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas". Posteriormente, de igual manera la *Revista de Guatemala* que fue coordinada por Luis Cardoza y Aragón, motivó el

⁶¹⁰ En ello también jugaron un papel importante revistas como *Alero*, *El corno emplumado*, *El pez y la serpiente*, *Salón 13*, etc.

intercambio artístico de artistas de la región con México en la segunda mitad de la década de 1940 e inicios de la de 1950.

En el contexto de este estudio se ve cómo se intentó articular débilmente una comunidad regional por medio de plataformas estatales e internacionales, tales como la OEA y el CSUCA. Este impulso sería reconfigurado nuevamente en los años noventa, en un contexto geopolítico muy diferente, por parte de otros promotores culturales influyentes, como lo fue Virginia Pérez Ratton. Es por esto, que esta investigación da cuenta de una serie de diversos intentos por generar integración centroamericana mediante las artes visuales de la región.

Una de las diferencias que distinguen estos intentos por aglutinar una comunidad regional en la época de análisis, tiene que ver con que en la proyección del arte de la región centroamericana que se dio durante las décadas de estudio. Centroamérica como actor de este intercambio fue validada más que todo desde fuera, legitimada a nivel internacional por críticos y críticas de arte extranjeros, [en especial Marta Traba], a pesar de existir algunos impulsos integradores locales, encabezados por algunos artistas y críticos a nivel local como, por ejemplo, el propio Roberto Cabrera. A diferencia de estos, los proyectos de integración venideros como el de Pérez Ratton, hicieron un esfuerzo por posicionar a Centroamérica como un centro de producción estética desde la región.

Por otra parte, con relación a la inquietud inicial de la investigación sobre las posturas creadas por las y los artistas con relación a sus identidades locales, regionales e internacionales, como hemos visto en las y los artistas existió el deseo de producir lecturas sobre sus contextos, que no se limitaran a las situaciones y vivencias sociopolíticas centroamericanas, sino que las incluyeran de algún modo. Estas representaciones visuales se enfocaron sobre todo en un tipo de trabajo artístico que se anclara en los debates internacionales sobre la “libertad”, asociada a los derechos humanos o a identidades culturales contestatarias ante las crisis nacionales de la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, tuvo lugar una importante

validación de la exploración matérica como espíritu de una época, en plena transición hacia lenguajes artísticos más contemporáneos.

En definitiva, las diversas experiencias logradas a nivel internacional por artistas de Guatemala y Costa Rica tuvieron un impacto certero en los procesos locales asociados a la consolidación de Ministerios de Cultura y museos de arte moderno, así como en la formación de nuevas generaciones de artistas jóvenes en la región. Algunos artistas analizados en esta investigación lograron alcanzar hacia finales del siglo XX puestos en jerarquías culturales, así como a la cabeza de instituciones dentro de los nuevos Ministerios de Cultura (destaca Elmar Rojas en Guatemala), por lo que tuvieron injerencia en la política pública cultural y en la administración de la cultura en sus países.

Más allá de estas reflexiones sobre los sujetos y fenómenos analizados en la investigación, es también importante abrir un espacio para plasmar en estas reflexiones finales. Un balance sobre el trabajo a nivel metodológico de una investigación como esta.

Un balance metodológico

Como se planteó a lo largo de la investigación, el análisis de la historia cultural y artística de Centroamérica sigue siendo un campo muy abierto a la exploración. Más allá de ello, realizar investigación cultural comparada implica resolver varias limitantes para estudiar estos temas, en especial, a razón del difícil acceso a los archivos necesarios -en caso de haberlos- para llevar a cabo este tipo de trabajo de campo. Ante la poca disponibilidad de bibliografía secundaria, el análisis de la historia cultural comparada requiere de un intenso trabajo de archivo y, por ende, de una importante inversión de recursos para tener acceso a la información necesaria.

En esta investigación se experimentaron esas dificultades de primera mano, aunque fue posible lograr sobreponerse a estos obstáculos gracias a una red de

amigos, familiares, académicos y personas colaboradoras entusiasmadas con el tema de investigación. Si bien, para este trabajo fue posible superar estas limitantes a partir del campo de trabajo realizado, hay algunas conclusiones esclarecedoras sobre la relación con los archivos culturales, lo cual aún hoy continúa generando obstáculos en el acceso a dicha información para otras investigaciones.

Un hallazgo preocupante en el proceso de revisión de fuentes fue la clara y patente jerarquía de importancia de los archivos, especialmente a nivel estatal en ambos países. Por ejemplo, en las instituciones públicas encargadas de conservar, fiscalizar y manejar archivos culturales se detectó lo que parecía ser una percepción negativa y displicente sobre la necesidad de preservar el material cultural. En este sentido, por ejemplo, Kirsten Weld ha estudiado el financiamiento que aseguró EE. UU. en Guatemala para formar profesionales en las “buenas prácticas archivísticas”⁶¹¹, particularmente posterior al golpe de Estado perpetrado en 1954. Estas directrices implicaron el fomento del registro y jerarquización de la información para controlar a agentes subversivos del Estado guatemalteco⁶¹². Sería necesario estimular otras investigaciones como ésta, en materia de archivos culturales, para conocer no solo si existió una situación similar en el caso costarricense, sino también si esto de alguna manera influyó en este trato indiferente de los archivos culturales guatemaltecos. Más allá de esto, en definitiva, este tipo de estudios ayudan a contextualizar y a entender el celo que existe con la información pública en ambos países.

⁶¹¹ Para el caso guatemalteco, es necesario tomar en cuenta investigaciones como las de Kristen Weld, quien ha estudiado como el control de los archivos de la Policía Nacional, posterior al golpe de Estado a Jacobo Arbenz, se configuró como una tarea indispensable de la cooperación norteamericana en el país, para limpiar la casa luego del evento militar. La autora evidencia cómo múltiples organismos recibieron financiamiento para formar a especialistas en materia de archivos, para registrar, conocer, controlar a los enemigos del Estado. De esta manera el mantenimiento de registros y la vigilancia de estas figuras subversivas, era logable mediante la aplicación de buenas prácticas archivísticas. En Roberto García Ferreira y Arturo Taracena Arriola, *La guerra fría y el anticomunismo en Centroamérica* (FLACSO Guatemala, 2017), 161.

⁶¹² Arturo Taracena ha investigado además cómo esto sucedía, a la vez que Washington requisicionó toda la documentación cultural revolucionaria de la época, en especial en torno al Grupo Saker-ti, asimismo el gobierno de Castillo Armas quemaba dicha información en el parque central de la ciudad de Guatemala.

Más que las revistas o el papeleo interno y administrativo de las instituciones, no parece haber interés por preservar información menos oficial como brochures de exposiciones, pósters, cartas, invitaciones a exposiciones, entre otros. Los archivos de dependencias como las Direcciones Generales, las escuelas de arte y los museos mismos, no parecen ser considerados lo suficientemente importantes para ser preservados para la posteridad, en comparación con otros documentos como los de índole económica o política.

En lo personal y durante mi trabajo de campo, en muchas ocasiones se me comunicó que las fuentes que me interesaba conocer, especialmente aquellas que databan de antes de la creación de los museos de arte o que se habían perdido o se habían enviado a archivos externos a las instituciones mismas, haciendo casi imposible el acceso a ellas, sin antes tener que poner en marcha una tramitología compleja. La mayor inversión de tiempo y esfuerzo lo dediqué a perseguir estos acervos documentales.

En algunas ocasiones, los archivos de los museos estuvieron fuera de mi alcance por mucho tiempo, por estar en tránsito hacia nuevos depósitos. Esto sucedió en particular en el caso de Costa Rica, donde existe desconocimiento sobre el material, una dispersión de los documentos y un confuso control sobre el archivo del Museo de Arte Costarricense. Detrás de estas situaciones, se evidencia no solamente el poco uso de estos archivos, sino una excesiva burocratización de los procedimientos para tener acceso a estas fuentes.

Durante el trabajo de archivo, tanto en Costa Rica como en Guatemala, escuché historias entre el personal de estos espacios, el cual comentó sobre alguna información referente a eventos artísticos de la segunda mitad del siglo XX que había sido o extraviada o regalada para abrir campo a archivos más recientes. Esto sucedió, por ejemplo, con relación a catálogos de exposiciones o informes de actividad de la Dirección General de Bellas Artes de Guatemala.

Quizás estas situaciones de los archivos vinculados al arte y la cultura también tienen que ver con el cambio de jefaturas y las nuevas administraciones de bibliotecas y archivos estatales, las que a veces consideran poco importante conservar información de gestiones pasadas. Este cortoplacismo asociado a los archivos culturales frente a otros tipos de archivo, es un tema sobre el cual existe poca sensibilización dentro y fuera de la academia. En respuesta a esta situación y con miras a no replicar los mismos obstáculos que enfrenté será que las bases de datos producidas durante esta investigación, serán colocadas en el sitio web del Repositorio Centroamericano de Patrimonio Cultural para su libre consulta.

En una ocasión, un contacto en Guatemala me comentó que una serie de catálogos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y de la actividad del MUNAM en los setenta había sido colocada en los pasillos de esa Escuela para que los transeúntes se los llevaran y así poder hacer espacio a los documentos de la nueva administración. Algunos intelectuales y críticos del arte, como Guillermo Monsanto, han logrado rescatar archivos públicos de esta manera.

Por esto, es que en el caso guatemalteco, para este proceso fue crucial el apoyo de iniciativas individuales de personas como Celia Ovalle y el mismo Monsanto, quienes me permitieron tener acceso a información de archivos públicos y privados de personas e instituciones cercanas a ellos, o recopilada por ellos mismos en sus archivos. Este es el tipo de recursos que se debió cosechar a lo largo de cuatro años desde que se inició la investigación; es decir, cultivar relaciones personales con gestores culturales y otros investigadores para tener acceso a información clave. Incluso cuando se trató de archivos públicos, fue necesario aprender un lenguaje y la cultura propia de cada institución para aprender a preguntar correctamente por una fuente o evitar la obstaculización en el tiempo que podía haber al solicitar un documento.

La conclusión más conflictiva y controversial de toda esta discusión, es que la mayoría de las fuentes utilizadas para esta investigación no se encuentran

integralmente disponibles en Centroamérica. Por ejemplo, las fuentes de la OEA se pueden encontrar fragmentadas en la red de Bibliotecas de la Universidad de Costa Rica. Sin embargo, por la antigüedad de los documentos, muchos de estos han sido retirados de circulación. En el caso de la *Revista Américas*, y durante mi trabajo de campo, se me comunicó que muchos de sus ejemplares habían sido retirados de las bibliotecas arbitrariamente por falta de consulta. Es prácticamente imposible tener acceso a catálogos de bienales y certámenes internacionales en Centroamérica.

La necesidad de crear vínculos y relaciones personales para realizar este tipo de investigaciones es importante de recalcar, puesto que evidencia que este tipo de estudios son posibles mediante el trabajo colaborativo y solidario con que se ha podido contar para esta investigación. Más allá de lo personal y anecdótico, esta es una reflexión final con relación a las posibilidades de realizar investigación comparada en el ámbito cultural de nuestra región centroamericana.

La presente investigación realizada gracias a la generosidad de tantos y tantas personas, en y fuera de esta región, es un testamento a la necesidad de apostar por estudiar nuestras historias comparadas a partir de redes de trabajo, pues estas lecturas no sólo son viables sino necesarias, aunque sin duda son complejas en términos operativos.

Después de estas discusiones podríamos preguntarnos: ¿Qué queda por investigar? La respuesta a esta inquietud es enorme, lo cual constituye un panorama muy alentador si se considera que estos son temas sobre los que aún debemos decir mucho.

La reflexión más importante que intenta plantear el presente análisis es la utilización de las artes visuales como una fértil fuente para la investigación histórica. Las obras artísticas son documentos históricos, fuentes primarias, depositados en ellas, en los que podemos encontrar rastros de nuestra memoria colectiva. Las

ciencias sociales y las humanidades están equipadas con herramientas para leer e interpretar estas huellas individuales y colectivas. Poseemos alternativas metodológicas para acercarnos a estos fenómenos para asirlos, categorizarlos y compararlos de manera tal que podamos lanzar reflexiones y avanzar en nuestro entendimiento de las sociedades centroamericanas, y aportar en el conocimiento de toda su complejidad histórica y toda su magia cultural.

En el capítulo tres se realizó una reflexión sobre las posturas que crearon los artistas en relación a su arte, pero, sobre todo, mediante su arte para comentar sus contextos, memorias e historias. Dicho apartado es una muestra de la riqueza que puede aportar el arte como fuente de investigación para entender nuestras sociedades, no solamente a los individuos que las crearon. Éste es un intento de evidenciar lo valioso que es para la historia el análisis de la cultura como un proceso histórico interrelacionado, intercomunicado, inseparable de otros procesos estructurales, como los acontecimientos políticos o las ramificaciones de la puesta en práctica de una u otra estructura económica.

Hay muchos frentes de investigación que se abren a partir de la presente investigación, en especial con relación a las temáticas sobre las que se estudian en el capítulo dos y tres. Por ejemplo, el tema de la investigación de redes culturales sigue siendo un campo de investigación completamente abierto. Indagar y desenmarañar las redes que se crearon gracias a las Direcciones Generales y gracias de los certámenes centroamericanos de la segunda mitad del siglo XX, nos revelaría un mundo cultural a nivel regional muy activo, donde diversas relaciones artísticas se tejen más allá de los límites nacionales. Sabemos, además, muy poco de la interacción del arte centroamericano con el de Sudamérica y el Caribe. Conocemos al respecto algunos casos y microrrelatos. Empero, queda aún abierta la investigación sobre los vínculos creados a nivel continental.

En las fuentes revisadas se encontró muchísima actividad proveniente del Gran Caribe y sobre los vínculos de estas con artistas de nuestra región. Este tema,

por ende, es un campo necesario para desarrollar y ampliar las fronteras de interacción de los artistas de la zona centroamericana.

Otro tema estimulante es el estudio de las competencias artísticas. Los certámenes y subastas son campos totalmente abiertos a la investigación. Especialmente aquellos eventos realizados entre 1950 y 1970 en el área mesoamericana y caribeña. Además, sabemos poco de la actividad de centroamericanos en nuestra misma región. El importante “Certamen Nacional de Cultura 15 de Septiembre” es un buen ejemplo de una actividad abierta a la investigación.

A nivel micro y de las historias particulares hay muchísimos casos individuales que deberían ser estudiados a profundidad desde la microhistoria, por ejemplo; desde los casos de estudio de artistas o de gestores en instituciones internacionales y locales. Así como también desarrollar investigaciones sobre galerías que apoyaron este tipo de actividad artística centroamericana.

Es necesaria la digitalización, difusión y preservación de más archivos vinculados a estos temas para poder encontrar y levantar bases de datos de fuentes documentales como catálogos, fichas técnicas, brochures, entre otros materiales, que nos puedan dar más pistas de qué tipo de actividad artística se estaba dando en esta época. Y, con ello, poder mejorar la información que tenemos sobre estas actividades artísticas. Por ejemplo, con el rastreo de más catálogos, podríamos cotejar mejor los datos de exposiciones, técnicas y lenguajes artísticos, para sacar tendencias más certeras de lo que sucedió en el arte moderno centroamericano.

Eludir la responsabilidad que tenemos las personas que investigamos por evidenciar estos nexos globales, no solamente invisibiliza nuestra capacidad de vincularnos con el mundo, sino que nos aísla como región y nos relega a seguir replicando lecturas simplistas sobre la historia de un istmo pretendidamente sin vínculos propios o aportes aparentes a la historia mundial.

14. Bibliografía

Fuentes hemerográficas y revistas citadas:

“Arte de las Américas”, Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 23, núm. 1 y 2 semestres (1973): 54.

“Caja Costarricense de Seguro Social compra las obras de Pacheco”. *La República*, vol. XXV. núm. 7939. 31 de Mayo de 1975, 3

“Convocatoria del Instituto Costarricense de Turismo y la Dirección General de Artes y Letras a los pintores paisajistas nacionales” *La Nación*, vol. XXVIII, núm. 9057. 15 de Marzo, 1974, 37B

“El imperio Rockefeller”. *Punto Final* 81, Suplemento, núm. Junio (1969): 14.

“Encuesta sobre la obra de Rodolfo Abularach”. *Revista Alero* 1.2, Septiembre (1970): 59.

“Exposición de jóvenes pintores guatemaltecos”. *La Prensa Libre* vol. 83, núm. 23579 (10 febrero 1976), 18.

“Galerías de Arte en San José”. *La Nación*, vol. XXI, núm. 6574, secc. Comentarios (28 de Abril 1967), 4.

“La Dirección General de Artes y Letras invita a una exposición de artista ecuatoriano”. *La Nación* vol. XXVIII. núm. 9040. 26 de Febrero, 1974, 11B.

“La pinacoteca del Banco Central”. *La Nación*, vol. XXIV, núm. 7601, Cesc Comentarios (3 de Marzo de 1970), 14.

“Llega hoy al país alto funcionario de la OEA”. *La Nación*, vol. XV, núm. 7344, (15 de Febrero de 1970), 42.

“Será jurado del Salón Anual José Gómez Sicre”, *La Nación*, vol. XXVIII, núm. 8957, 2 de diciembre 1973, 14A.

“Temen desaparición de la Galería Amighetti”. *La Nación*, vol. XXIV, núm. 7558, (16 de Enero 1970), 53.

Aceituno, Luis. “Margarita Azurdia: “El medio soy yo, me estoy trabajando a mí misma””. <https://elperiodico.com.gt/elacordeon/2020/03/01/margarita-azurdia-el-medio-soy-yo-me-estoy-trabajando-a-mi-misma/>. (Consultado el 01 de marzo, 2020).

Alvarado Quesada, Carlos. "Poveda y el redescubrimiento material", *La Nación*, secc. Zona áurea, 11 de febrero, 2007, 8.

Castegnaro, Marta. "Harold Fonseca", *La Nación*, vol. LII. Núm. 18.728. secc. Viva, 16 de septiembre de 1998, 14.

Diario de Centroamérica. 21 de Septiembre 1982, Tomo CCXIX, núm. 64. 1

Diario La Tribuna, vol. XVI, núm. 4379, 30 de Mayo, 1935. Portada-6.

Díaz, Doriam. "Trazos con mística precolombina". *La Nación* vol. LII, núm. 18.723, secc. Viva, 11 de Septiembre, 1998, 8.

Flores Zúñiga, Juan Carlos. "Luis Díaz Diseño Ambiental", *La Nación* vol. XL núm. 14.478, secc. Viva, 19 de Septiembre, 1986, 2B.

Getlein, Frank. "El Arte joven de América". *Revista Américas*, 17, núm. 6 (1965): 20 y 24.

Gómez Sicre, José. "Editorial". *Boletín de artes visuales* 14, núm. Enero-Junio (1966), iii.

Gómez Sicre, José. "Editorial". *Boletín de artes visuales* 6, núm. Enero-Diciembre (1961).

Gómez Sicre, José. "IV Bienal de São Paulo", *Plástica* 10, núm. enero-febrero (1958).

Gómez Sicre, José. "Trends-Latin America", *Art in America* 47, núm. 3 (1959): 22-23.

Gómez Sicre, José. "Al lector". *Boletín de artes visuales* 9, núm. Enero-Junio (1962): 1-3.

Gómez Sicre, José. "Arte del Caribe". *Revista Américas* 8, núm. 6, (1956): 32-35.

Gómez Sicre, José. "Visita a la IV Bienal". *Revista Américas* 10, núm. 2, (1958), 32.

Gómez Sicre, José. "Al Lector". *Boletín de artes visuales* 11, núm. Enero-Diciembre (1963).

Gómez Sicre, José. "Lola Fernández o la unidad de un doble concepto". *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* 42, núm. 194 (1987).

Hadjidodou, Tasso "Margot Fanjul (Margarita Azurdia)" *Revista Alero*, 26. núm. Sept-Oct (1977).

- Harmon de Ayoroa, Jane. "El Arte Latinoamericano en el Hirshhorn", *Revista Américas* 28, núm. Enero (1976).
- Mario Maza Ponce, José. "Memoria Institucional" (Guatemala: Museo de Arte Moderno Carlos Mérida, 2016).
- Mitchell Snow, K. "The haunting gaze of Guatemala". *Revista Américas* 48, núm. 3 (1996), 32-39
- Mujica, Bárbara. "Bright Visions Fine Contours". *Revista Américas* 43, núm. 3 (1991), 44-51
- N. de R. "Costarricense esculpe en piedra su protesta en vez de hacerlo mediante la política". *La Nación*, vol. XXIV, núm. 7558, (16 de Enero 1970), 53.
- Recourat, Edith. "Luis Díaz en la Bienal de Sao Paulo: El Gucumatz en Persona". *El Imparcial*, vol. L, núm. 16071, 11 de Septiembre 1971, 3.
- Ross, Marjorie . "Cuadro de Juan Luis Rodríguez en el Museo de Arte Moderno de París", *La Nación*, vol. XXIV, núm.7578, (5 de Febrero 1970).
- Sin título. *Revista Alero*, 1. núm. Sept-Oct (1976): 48.
- Unión Panamericana, *Boletín de Artes Visuales*, 12, núm. Enero-Febrero (1964): 76.
- Unión Panamericana, *Revista Américas* 23, Octubre (1971): 46.
- Unión Panamericana, *Revista Américas* 30, Abril (1978): 47.
- Unión Panamericana, "Maestros Latinoamericanos". *Boletín de artes visuales* 19, núm. 1 y 2 semestres (1969).
- Unión Panamericana, "El Salvador: V Certamen Nacional de Cultura". *Boletín de artes visuales* 14, núm. Enero-Diciembre (1960): 70.
- Unión Panamericana, "Galería Amighetti". *Boletín de artes visuales* 20, núm. 1 y 2 (1970): 50
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 1, núm. Junio-Junio (1956-1957).
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 10, núm. Julio-Diciembre(1962): 10.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 11, Enero-Diciembre (1963):
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 12, núm. Enero-Diciembre (1964): 100.

- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 12, núm. Enero-Febrero (1964): 82.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 12, núm. Septiembre-Octubre (1964): 76.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 13, núm. Enero-Diciembre (1965): 60
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 13, núm. Enero-Diciembre (1965): 70
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 13, núm. Enero-Diciembre (1965): 8
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 13, núm. Enero-Junio (1965): 22
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 14, núm. Enero-Junio (1966): 96-98.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 15, núm. Julio-Diciembre (1966): 75
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 16, núm. I semestre (1967): 44.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 16. núm. I Semestre. (1967): 70.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 17, núm. II Semestre. (1967): 54
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 17, núm. II semestre(1967): 40.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 17. núm. I Semestre. (1957): 48._
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 17. núm. II Semestre (1957): 47
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 18, núm. 1 y 2 (1968): 96-97.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 18, núm. 1 y 2 semestres (1968): 128.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 18, núm. 1 y 2 semestres (1968): 96-97.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 18. núm.1 y 2. (1968).
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 19, núm. 1 y 2 semestre (1969):
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 19, núm. 1 y 2 semestres(1969): 107
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 19, núm. 1 y 2 semestres. (1969): 87

- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 2, núm. Abril (1950): 8.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 20, núm. 1 y 2 semestres (1970): 100
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 20, núm. 1 y 2 semestres (1970): 50.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 3, núm. Junio-Septiembre(1958): 44.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 3, núm. Mayo (1950).
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 5, núm. Mayo-Diciembre (1959).
- Unión Panamericana, *Boletín de Artes Visuales* 59, núm. Enero (1955): 32-33.
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 6. núm. Enero. (1960).
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 67-68, núm. Septiembre-Octubre (1955):
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 70-73, núm. Enero-Febrero-Marzo (1956): 50
- Unión Panamericana, *Boletín de artes visuales* 74-76, núm. Abril, Mayo-Junio (1956): 37
- Unión Panamericana, *Revista Américas* 2, núm. Junio (1950): 24-27, 42, 45.
- Unión Panamericana, *Revista Américas* 23, núm. Noviembre-Diciembre (1971):40-41
- Unión Panamericana, "Major Latin American Art Auction". *Revista Américas* 32, núm. Enero (1980).
- Unión Panamericana. *Boletín de artes visuales* 10. núm. Julio-Diciembre (1962): 6
- Unión Panamericana. *Boletín de artes visuales* 12. núm. Enero-Diciembre (1964)
- Universidad de Costa Rica (en adelante UCR), *Gaceta Universitaria*, Año III, núm. 46, 14 Diciembre 1979.
- Watson Crane, Jane. "'Arte Ambulante" *Revista Américas* 2, núm. 4, (1950).

Legislación citada:

“Ley de Creación del Museo de Arte Costarricense, Ley Núm. 6091, Art. 11”, <http://www.pgrweb.go.cr/scji>. (Consultado el 12 Mayo 2017).

“Propuesta Política Nacional de Museos”. Issuu. Accedido 9 de Diciembre de 2020. https://issuu.com/informaticapatrimonio/docs/politica_nacional_de_museos.

Fuentes audiovisuales:

Luis Lastra, *Arte actual de Centro América y Panamá* (Washington: Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos, 1970?), 30min.

Entrevistas citadas:

Carlos Poveda (artista costarricense), en discusión con la autora, 21 de diciembre 2018.

Julia Vela (artista y ex directora de la Dirección General de Bellas Artes Guatemala), en discusión con la autora, 06 de Julio 2020.

Lola Fernández (artista costarricense), en discusión con la autora, 26 de agosto, 2019.

Rodolfo Abularach (artista guatemalteco), en discusión con la autora, 1 de agosto 2019.

Rudy Cotton (Director del Museo de arte moderno Carlos Mérida), en discusión con la autora, 24 de marzo del 2017.

Silvia Herrera Ubico (historiadora del arte guatemalteca), en discusión con la autora, 24 de abril, 2017.

Libros y artículos académicos citados:

Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina* (México: Trillas, 2008).

Acuña Ortega, Víctor Hugo, Ortiz Wallner, Alexandra et al, *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso* (San José: TEOR/ética, 2012).

Acuña Ortega, Víctor Hugo. “Centroamérica en las globalizaciones (siglo XVI-XXI)”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 41, núm.1 (2015),

- Aguilar Umaña, Isabel. et al., "Guatemala: hacia un estado para el desarrollo humano" *Informe nacional de desarrollo humano 2009 - 2010* (Guatemala: PNUD, 2010).
- Alpers, Svetlana. "The Museums as a way of seeing". En: Ivan Karp, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Smithsonian Institution, 2012).
- Alvarado Venegas, Ileana. "Proyecto Multinacional especializados en Artes Gráficas (CREAGRAF)" (Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, Universidad de Costa Rica, 1992), 20.
- Alvarado Venegas, Ileana. *Felo García: artista, gestor, provocador, innovador* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2005).
- Alvarado Venegas, Ileana. *Hernán González: escultor* (San José, Costa Rica: Museos del Banco Central de Costa Rica, 2002).
- Alvarado Venegas, Ileana. *Juan Luis Rodríguez Sibaja: el combate: retrospectiva* (San José, Costa Rica: Museos del Banco Central de Costa Rica, 1995).
- Amighetti Ruiz, Francisco. *Veintiséis dibujos de Francisco Amighetti* (San José: EDUCA, 1977).
- Aragón, Magda y Barillas, Edgar. "Cine e Historia social: imágenes de una década (los años treinta)". *Estudios - Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas*, núm. 3 (1994).
- Aragón, Magda. "El gobierno de Jorge Ubico y los empresarios". *Estudios - Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas*, núm. 3 (1996).
- Arévalo. Rodolfo. "Cien años de artes visuales guatemaltecas", en *Museo Nacional de Arte Moderno "Carlos Mérida"*, ed. Rudy Cotton, Tere Castillo, et al. *Colección Patrimonio Nacional de Guatemala* (Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, 2018).
- Armato, Alessandro. "Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo". *Revista Caiana* 6, núm. primer semestre (2012).
- Arranz, Cristina L. "Bauhaus: la unidad de arte y técnica ". *Cuadernos de Historia del Arte*, núm. 20, (201).
- Barahona Arriaza, Esther. "Categorías y modelos en la "Dialéctica negativa" de Th. W. Adorno crítica al pensamiento idéntico". *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, núm. 39 (2006).

- Baxandall, Michael. "Exhibiting Intention: Some preconditions of visual display of cultural proporseful objects" En: Ivan Karp, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Smithsonian Institution, 2012).
- Benedetta Calandra y Franco, Marina. *La guerra fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*, (Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2012).
- Blandon Ruiz, Eduardo José. "Análisis de las obras arquitectónicas y escultóricas de Efraín Recinos (Tesis de Maestría en Docencia Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2008).
- Bonilla-Merchav, Lauran. "Manuel de la Cruz Gonzalez: Transnationalism and the Development of Modern Art in Costa Rica" (Tesis doctoral, CUNY Academic Works, 2014).
- Boror Bor, Marilyn Elany. "Guía de la exposición permanente del Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida, para niños de nueve a doce años." (Licenciatura en Arte, USAC, Guatemala, 2012).
- Bowness, Alan. *The condition of success: how the modern artist rises to fame*. (Nueva York: Thames and Hudson, 1990).
- Bulmer-Thomas, Victor. "Centroamérica desde 1920: Desarrollo económico en el largo plazo.", *Anuario de Estudios Centroamericanos* 11, núm. 1 (1985):
- Byrne, Sarah, Clarke, Anne, et al. "Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections", en *Unpacking the Collection*, eds Sarah Byrne, Anne Clarke et al. (New York: Springer 2011).
- Cabrera Roberto y Méndez Dávila, Lionel. *Roberto Cabrera, su producción artística: aproximaciones a la teoría de la dependencia y posibilidad de una estética en su contexto* (Universidad de San Carlos de Guatemala, Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1976).
- Calvo Esteban y Arroyo, Johan. "La colección del Museo de Arte Costarricense, treinta años después...", *Actas del I Congreso Nacional de Museos de Costa Rica*. San José, Costa Rica, (2006).
- Cándida Smith, Richard. *Improvised Continent: Pan-Americanism and Cultural Exchange* (University of Pennsylvania Press, 2017),
- Cardoza y Aragón, Luis. *México: pintura de hoy*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1964).

- Carrillo, Hugo. "El teatro de los ochenta en Guatemala", *Latin American Theatre Review* 25, núm. 2 (1992).
- Castillo, Thelma. "Introducción", en *Entre siglos: arte contemporáneo de Centroamérica y Panamá*, ed. José Rozas-Botrán et al. (Guatemala: Fundación Rozas-Botrán, 2015).
- Cazali, Rosina. "La venganza del águila descalza". *Revista Atlántica, revista de Arte y Pensamiento* (2002).
- Cazali, Rosina. ed. *Tres mujeres, tres memorias: Margarita Azurdia, Emilia Prieto, Rosa Mena Valenzuela*. TEOR/Ética arte + pensamiento. (San José: TEOR/ética, 2009).
- Comisión para el Esclarecimiento Histórico en Guatemala. *Guatemala Memoria del Silencio*. (Guatemala: UNOPS, 1999).
- Consejo Superior Universitario Centroamericano, *Memoria de las actividades desarrolladas por la Secretaría Permanente* (Costa Rica: CSUCA UCR, 1971).
- Cuevas Molina, Rafael. "Estado y cultura en Guatemala y Costa Rica", *Anuario de Estudios Centroamericanos* 18, núm. 2 (1992).
- Cuevas Molina, Rafael. *De Banana Republics a Maquila Republics: Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica en la era de la globalización neoliberal (1990-2010)* (San José: EUNED, 2012).
- Cuevas Molina, Rafael. *El punto sobre la i: políticas culturales en Costa Rica, 1948-1990* (Costa Rica: MCJD Dirección de Publicaciones, 1996).
- Cuevas Molina, Rafael. *Identidad y Cultura en Centroamérica: Nación, integración y globalización a principios del siglo XXI* (San José: Editorial UCR, 2006).
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (España: Grupo Planeta, 2019).
- De la Nuez, José Luis. "Modernidad última en América Latina y posturas de la crítica artística", *Aisthesis*, núm. 55 (2014).
- Debravo, Jorge. *Guerrilleros* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1983), 28-29.
- Delgado Jiménez, Luis Paulino. "La creación artística, el grabado y original múltiple desde la perspectiva del derecho de autor" (Tesis de Licenciatura en Derecho, Universidad de Costa Rica, 2009).

- Díaz Arias, David y Viales Hurtado, Ronny. *El impacto económico de la Independencia en Centroamérica (1760-1840). Una interpretación desde la Historia Global* (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2016).
- Díaz Bringas, Tamara. "Arte en Centroamérica: la mirada crítica". *Revista Atlántica, revista de Arte y Pensamiento*, (2002).
- Dietrich, Wolfgang. "La marimba: lenguaje musical y secreto de la violencia política en Guatemala", *América Latina Hoy*, núm. 35 (2010).
- Enrique Salcedo Ávila, Gustavo. "Estados Unidos y la intervención del gobierno de Pérez Jiménez en Guatemala y Costa Rica (1954-1955)", en *La guerra fría y el anticomunismo en Centroamérica*, eds. Roberto García Ferreira y Arturo Taracena Arriola (FLACSO Guatemala, 2017).
- Epe Matthias y Kepfer, José Rodolfo. *El enemigo interno en Guatemala: contrainsurgencia y su herencia en la configuración de nuevos conflictos*, Primera edición (Ciudad de Guatemala: Magna Terra Editores, 2014).
- Espinosa Campos, Eduardo. "Carlos Mérida. Aportaciones a la integración plástica", *Cenidiap Revista Digital* Abril-Junio (2005), <http://discursovisual.net/dvweb04/agora/agoespinosa.htm>.
- Facuse, Marisol. "Sociología del arte y América Latina: Notas para un encuentro posible". *Revista Universum* 25, núm. 1 (2010).
- Ferrero Acosta, Luis. *La escultura en Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1973).
- Fiona McLean. "Museums and the Construction of National Identity: A Review", *International Journal of Heritage Studies* 3, núm. 4 (1998).
- Flores, Patricia del Águila. *Reseña histórica del Instituto de Antropología e Historia: 70 años dedicados a la conservación del patrimonio cultural guatemalteco (1946-2016)* (Ministerio de Cultura y Deportes, 2015), 89.
- Fonseca, Elizabeth. ed. *Centroamérica: su historia* (San José, Costa Rica : FLACSO, Educa, 1996).
- Fox, Claire F. "The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War". *Getty Research Journal*, núm. 2 (2010)
- Fox, Claire F. *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War* (University of Minnesota Press, 2013).

- García Canclini, Néstor. "Geopolítica de la industria cultural e iniciativas emergentes" (Ponencia presentada en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de cine y audiovisual, Córdoba, Argentina, 10-12 de Mayo 2012). Consultado en: [http://www.asaeca.org/aactas/garc a canclini n stor -
_geopol tica de la industria cultural e iniciativas emergentes.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/garcia%20canclini%20stor%20-%20geopolitica%20de%20la%20industria%20cultural%20e%20iniciativas%20emergentes.pdf)
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (Uruguay: Katz Editores, 2010).
- García Ferreira, Roberto y Taracena Arriola, Arturo. *La guerra fría y el anticomunismo en Centroamérica* (FLACSO Guatemala, 2017).
- García Ferreira, Roberto. "La Revolución Guatemalteca y el legado del presidente Arbenz.", *Anuario de Estudios Centroamericanos*, vol 38, (2012).
- Giunta, Andrea y Flaherty, George F. "Latin American Art History: An Historiographic Turn", *Art in Translation* 9, núm.1. (2017).
- Giunta, Andrea. "América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano" (Ponencia presentada en International Seminar Art Studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca, 1-5 de Febrero, 1996). Consultado en: [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxac
a96.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf)
- Giunta, Andrea. "Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución" (Conferencia presentada en La teoría y la crítica de arte en América Latina, Buenos Aires, 8-21 Octubre 1999). Consultado en: [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_b
uenosaries99.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_buenosaires99.pdf)
- González Aguilar, Byron y Santamaría Montero, Leonardo. "El mural Despertar (2014) y la temática del sol dentro de la obra de Juan Luis Rodríguez Sibaja". *ESCENA. Revista de las artes* 75, n.1 (15 de diciembre de 2015).
- González Orellana, Carlos. *Historia de la Educación en Guatemala*. (Guatemala: Editorial José Pineda Ibarra, 1970).
- Gordon Wellen, Michael. "Pan-American Dreams : Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976" (Tesis doctoral, Austin, University of Texas, 2012).
- Grajeda Mena, Guillermo. "La Historia de un Museo de Historia". *Revista de Artes Plásticas, Escuela Nacional de Artes Plásticas* 36, núm. 8-10 (1973).

- Greenberg, Clement. "Modernist Painting". En *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, eds, Francis Frascina, Charles Harrison, et al. (Uk: SAGE Publications, 1982).
- Guerra Díaz, Ana Michelle. "Campaña publicitaria para promover el Museo Nacional de Arte Moderno 'Carlos Mérida' en los jóvenes de la ciudad de Guatemala". (Tesis de Licenciatura en Arquitectura, USAC Guatemala, 2015).
- Habermas, Jürgen. "The discipline of Aesthetic Modernity", en *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Washington: Bay Press, 1983).
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad* (Madrid: Katz Editores, 2008).
- Halperín Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América latina*. (Madrid, Alianza Editorial. 1998).
- Heinich, Nathalie. *Lo que el arte aporta a la sociología* (México DF: Sello Bermejo).
- Heinich, Nathalie. *Sociología del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002).
- Herkenhoff, Paulo "Virginia Pérez Ratton, y la reinención de Centroamérica". En *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso*, eds. Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al (San José: TEOR/ética, 2012).
- Hernández Hernández, Pablo. *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas* (Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2012).
- Herrarte Alberto, Luján, Muñoz Jorge, Asociación de Amigos del País, *Historia Popular de Guatemala. Tomo IV, Fascículo 11 Época Contemporánea*, (Guatemala: Fundación para la cultura y el Desarrollo, 1999).
- Herrera, Olga U. *American Intervention and Modern Art in South America* (University Press of Florida, 2017).
- Hodin, J. P. "The Aesthetics of Modern Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, núm. 2 (1967).
- Hofmann, Werner. *Los fundamentos del arte moderno: Introducción a sus formas simbólicas* (Barcelona: Editorial Península, 1995).
- Josué Arreola Pérez, Esteban. "Estudio semiológico de la escultura "música grande" del artista Guatemalteco Efraín Recinos" (Tesis de Licenciatura, USAC, Guatemala, 2011).

- Knowles, Chantal. "Objects as Ambassadors': Representing Nation Through Museum Exhibitions", en *Unpacking the Collection: Networks of Material and Social Agency in the Museum*, ed. Sarah Byrne et al. (London: Springer Science & Business Media, 2011).
- Kupfer, Mónica. "América Central", en *Latin American Art*, ed. Edward Sullivan, (London: Phaidon Press, 2000).
- Lanza, Carlos y Caballero, Ramón. *Contrapunto de la forma: Ensayos críticos sobre arte hondureño y centroamericano* (Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, 2007).
- Lentini, Luigi, Cabrera, Roberto, et al., *Arte y crítica en el siglo XX* (San José: Universidad Estatal a Distancia, Círculo de Críticos de las Artes de Costa Rica, 1986).
- Leval, Susana T. *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980* (Perú: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, en colaboración con la División de Artes y la Vida Cultural de la UNESCO y el Centro Wifredo Lam, 1994).
- Levitt, Peggy. "Simultaneously Worlds apart. Placing national diversity on Display at Boston's Museum of Fine Arts" en *National Matters: Materiality, Culture, and Nationalism*, ed. Geneviève Zubrzycki (California: Stanford University Press, 2017).
- Lorenzana, Irma "El Mural Guatemalteco" (Tesis de Licenciatura en Artes USAC, 1994).
- Mackenbach, Werner. "Introducción", en *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – I*, ed. Werner Mackenbach (Guatemala: F & G Editores, 2018).
- Mackenbach, Werner. "Nuevas tendencias en los estudios centroamericanos de la Revista Iberoamericana", *Diálogos Revista Electrónica* 7, núm. 2 (2007).
- Mahoney, James. "Liberalismo radical, reformista y frustrado: orígenes de los regímenes nacionales en América central", *América latina hoy: Revista de ciencias sociales*, núm. 57 (2011).
- Marín, Juan José y Vega, Patricia, comp (s). *Historia cultural en Centroamérica: balances y perspectivas* (Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos, 2006).
- Martínez Tuna, Mirena. *Trazos de la vida y obra de Roberto González Goyri* (Guatemala: Imaginova, 2005).

- Mattick, Paul. *Art in Its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics* (UK: Psychology Press, 2003).
- McClung Fleming, E. "Artifact Study: A Proposed Model", *Winterthur Portfolio* 9 (1974).
- Méndez D'Avila, Lionel. *Visión del arte contemporáneo en Guatemala I*, (Guatemala: Patronato de Bellas Artes, 1995).
- Meszaros, Cheryl et al. "Interpretation and the Art Museum: Between the familiar and Unfamiliar". en *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*, ed. Juliette Fritsch (New York: Routledge, 2012).
- Meza Carpio, Blanca Estela. *Crítica artística latinoamericana: la diversidad del discurso crítico en las décadas de 1980 y 1990* (México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012).
- Miguel Rojas González, José. *Arte costarricense: un siglo* (San José: Editorial Costa Rica, 2003).
- Miranda, Otilio. *Derecho de la comunidad centroamericana*, 1a edición, Colección Cara Parens. Serie Societatis, IV (Guatemala: Universidad Rafael Landívar: Editorial Cara Parens, 2013).
- Móbil, José Antonio. "Evolución de la plástica y sus vínculos con la historia inmediata del país (1954-2000)", en *Guatemala: Historia reciente (1954-1996)* eds. Carlos Figueroa Ibarra, Sergio Tischler Visquerra, Arturo Taracena Arreola, et al. (Guatemala, FLACSO, 2013).
- Móbil, José Antonio. *Del realismo a la abstracción: la plástica y sus vínculos con la historia de Guatemala, 1954-2014* (Guatemala: Editorial ServiPrensa, 2016).
- Molina Jiménez, Iván. "Ricardo Jiménez Oreámuno y una olvidada tradición de reforma electoral en Costa Rica", *Memoria y Sociedad* 11, núm. 23 (2007).
- Monge Picado, María José. *Artes visuales en los setentas* (San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central, 2019).
- Montero, Guillermo. "La I Bienal de Pintura Centroamericana", *Káñina* 36, núm. 3 (2012).
- Montgomery, Harper. "Carlos Mérida and the Mobility of Modernism: A Mayan Cosmopolitan Moves to Mexico City". *The Art Bulletin* 98, núm. 4 (2016).
- Morales Manzur, Juan Carlos. "La doctrina Monroe y el Panamericanismo: Dos propuestas y un mismo fin continental". *Frónesis* 9, núm. 3 (13 de junio de 2014).

- Morante López, Rubén. "El universo mesoamericano: Conceptos integradores", *Desacatos*, núm. 5 (2000).
- Mosquera, Gerardo. "Contra el Arte Latinoamericano" (Conferencia presentada en el Centro Cultural España, Córdoba, Argentina. 2009). Consultado en: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf.
- Navarrete, José Antonio. "Arte Panamericano: paraguas fallido". *Arte al Día Internacional*, núm. Marzo-Mayo (2015).
- Olivar Graterol, Dagmary Margarita. "Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta". *SEMIOSFERA, convergencias y divergencias culturales. Segunda Época* 0, núm. 2 (2014)
- Olivar Graterol, Dagmary Margarita. "De la necesidad a la búsqueda: el arte latinoamericano y los aportes de Juan Acha" (Tesis de Doctorado en Humanidades. Universidad Carlos III de Madrid, 2015).
- Organización de Estados Americanos. *La cultura en la Organización de los Estados Americanos. Una retrospectiva (1889-2013)*. (Washington, D.C.: OEA, s.f) Consultado en: <http://scm.oas.org/pdfs/2013/CIDI03965S.pdf>
- Ovalle, Celia. *Por reflejar el alma de un pueblo: El arte guatemalteco en la historia reciente del país* (Guatemala: Oficina de los Derechos humanos del Arzobispado de Guatemala, 2012).
- Oyarzún, Pablo. "Una teoría del arte desde América Latina", En *Una teoría del arte desde América Latina*, ed. José Jiménez (España: MEIAC/Turner, 2011).
- Pakkasvirta, Jussi. *¿Un continente, una nación?: intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y el Perú (1919-1930)* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2005).
- Pearce, Susan. *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study* (Washington: Smithsonian Institution, 1992).
- Pedro Santizo Tol, Eduardo. "Historia del Arte en Guatemala" (Tesis de Maestría en Docencia Universitaria con especialidad en Evaluación Educativa, USAC, Guatemala, 2007).
- Peist, Nuria. "El proceso de consagración en el arte moderno, trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento" *Materia: Revista d'art*, núm.5 (2005).

- Peist, Nuria. "Historia del arte, Estudios Visuales y sociología del arte: un debate ideológico-disciplinar", *Millcayac. Revista Digital de Ciencias Sociales* 1, n. 1 (2014).
- Pérez Brignoli, Héctor. "Transformaciones del espacio centroamericano", en *Para una historia de América*, eds. Marcello Carmagnani, Alicia Hernández Chávez, y Ruggiero Romano (México, D.F: Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas : Fondo de Cultura Económica, 1999).
- Pérez Brignoli, Héctor. *Breve historia de Centroamérica* (Madrid: Alianza Editorial, 1985).
- Pérez Ratton, Virginia. "El istmo dudoso: Centroamérica Arte Contemporáneo". *Revista Atlántica, revista de Arte y Pensamiento*, (2002).
- Pérez-Ratton, Virginia. "¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso", en eds. Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al, Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso. (San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2012).
- Pichoff, Damon. "Acribillados y Torturados": Newspapers and the Militarized State in Counterrevolutionary Guatemala" (Tesis doctoral en Historia, *Florida State University*, 2007).
- Pini, Ivonne y Bernal, María Clara. "José Gómez Sicre and His Impact on the OAS' Visual Arts Unit: For an International Latin American Art", *Artelogie. Recherche Sur Les Arts, Le Patrimoine et La Littérature de l'Amérique Latine*, n° 15 (2020).
- Pini, Ivonne y Bernal, María Clara. "Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA", *Nierika, Revista de Estudios de Arte* 7, núm. 13 (2018).
- Pini, Ivonne. "Aproximación a la idea de 'lo propio' en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX", *Historia Crítica*, n° 13 (diciembre de 1996)
- Piñero, Gabriela A. "Discursos Críticos Sobre El Arte Desde América Latina. Arte, Crítica y Teoría En La Práctica Artística de Luis Camnitzer", *De Raíz Diversa. Revista Especializada En Estudios Latinoamericanos* 2, núm. 4 (2017).
- Prown, Jules David. "Style as Evidence", *Winterthur Portfolio* 15, núm. 3 (1980)
- Prown, Jules David. *Art as Evidence: Writings on Art and Material Culture* (New York: Yale University Press, 2001).

- Quirós, Luis Fernando. "La década de 1970: Hacia la articulación de una historia del arte costarricense". en *Congreso sobre creación artística en la década de 1970*, ed. María José Monge Picado (San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central, 2019).
- Raabe Cercone, Laura. "La década de 1970: Hacia la articulación de una historia del arte costarricense". en *Congreso sobre creación artística en la década de 1970*, ed. María José Monge Picado (San José, 2019)
- Raabe Cercone, Laura. "Los Antiguos Yesos De Bellas Artes", *Revista Káñina* 36, núm.3 (2012):
- Rancière, Jacques. *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte* (Ediciones Manantial, 2013).
- Richard, Nelly. "Culturas latinoamericanas: ¿culturas de la repetición o culturas de la diferencia?", *Arte & textos*, núm. 11 (1983).
- Rodríguez, Bélgica. *Arte Centroamericano una aproximación* (Caracas: Editorial Ex Libris, 1994).
- Rodríguez, Camilo. *Conversaciones con la historia. Entrevistas Vol. Tomo V.* (Costa Rica: MAYA&PZ, 2004).
- Roque Baldovinos, Ricardo. "Comunidades estéticas y colectivos artísticos de vanguardia en El Salvador (1960-1980)", *Identidades. Revista de ciencias sociales y humanidades UCA* 4, núm. 7 (2013)
- Rubiano Caballero, Germán. *La escultura en América Latina (siglo XX)* (Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1986).
- Saborío-Bejarano, Andrés. "Francisco Zúñiga, un escultor universal", *Acta Académica* 30, n° Mayo (2002).
- Sáenz-Shelby, Gabriela. "Historia de las políticas de coleccionismo y de representación de las artes visuales en Costa Rica (1950-2006) Estudio Comparativo de tres instituciones públicas: BCCR, MAC y MADC" (Tesis de Maestría Académica en Historia, Universidad de Costa Rica, 2013).
- Sáenz-Shelby, Gabriela. *El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica y sus narrativas (1950-2006)* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2018),
- Schávelzon, Daniel. "Rafael Yela Gunther y Manuel Gamio en Teotihuacan: una historia desconocida para el arte y la arqueología mexicanos". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 30, núm. 92 (2008).

- Serviddio, Fabiana. "La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad", *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG* 2, núm. 4 (2012).
- Silva Hernández, Margarita. "El nombre de Centroamérica y la invención de la identidad regional" (Ponencia presentada en el Coloquio internacional: "Los nombres de los países de América Latina: identidades políticas y nacionalismos", México D.F. 28-30 de Junio 2006). Consultada en: <https://shial.colmex.mx/textos/MargaritaSilva.pdf>.
- Silvia Trujillo y Gemma Gil, eds. *Rodolfo Abularach conversa con Marivi Véliz*. (Guatemala: Ediciones Alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala, 2008).
- Soto Monge, Ivannia Sofía. "El modelo pedagógico de la Carrera de Historia del Arte en la Universidad de Costa Rica (1970-2017): un estudio de caso". *ESCENA. Revista de las artes* 79, núm. 1 (2019).
- Sullivan, E.J. ed. *Latin American Art in the Twentieth Century* (London: Phaidon Press, 1996).
- Taracena Arriola, Arturo. "Nación y República en Centroamérica (1821-1865)". en ed. Jean Piel y Arturo Taracena, *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, (México, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2015).
- TEOR/Ética y Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. *Temas Centrales I, Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas* (San José, TEOR/Ética-Gate Foundation, 2000).
- Torres-Rivas, Edelberto. *Revoluciones sin cambios revolucionarios: ensayos sobre la crisis en Centroamérica* (Guatemala: F&G Editores, 2011).
- Torres-Rivas, Edelberto. *Centroamérica: entre revoluciones y democracia.*, Colección Pensamiento Crítico Latinoamericano (Bogotá: CLACSO, 2008).
- Torres, Leticia. *Integración plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México*. (México D. F: INBA, Abrevian Ensayos, 2016).
- Torres, María Dolores G y Mackenbach, Werner. *Arte en Centroamérica, 1980-2003: últimas tendencias* (San José: Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Acción Social, 2004).
- Torres, María Dolores G. "Arte en Centroamérica: Últimas tendencias 1980-2003". *Revista de Historia*, núm. 17 (2007).

- Torres, María Dolores G. *La modernidad en la pintura nicaragüense, 1948-1990*. (Managua: Banco Nicaragüense, 1996).
- Traba, Marta. "¿Qué quiere decir un Arte Americano?", *Mito* 1, núm.6 (1956).
- Traba, Marta. "Las décadas emergentes", en *Arte de América 1900-1980* ed. Banco Interamericano de Desarrollo (Washington D.C., 1994).
- Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980* (Washington, D.C., Baltimore, Inter-American Development Bank ;1994).
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2005).
- Triana Cambronero, María Alejandra. *El arte como Integración cósmica: Manuel de la Cruz González y la abstracción geométrica* (San José: Fundación Museos Banco Central, 2010).
- Uribe Herrero, María del Pilar. "Museos y estado: el caso costarricense", *Revista Latina de Comunicación Social* 5, núm. 49 (2002).
- Vázquez Peralta, Marcia. *El Arte Plástico Guatemalteco 1980-2000: Estudio de cuatro artistas* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Abrapalabra n.44, 2011).
- Whitehead, Christopher. "Toward some cartographic Understanding of art interpretation in Museums", en *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*, ed. Juliette Fritsch (New York: Routledge, 2012).
- Yashar, Deborah. "Rehaciendo la política: Costa Rica y Guatemala a mediados del siglo XX". *Mesoamérica* 17, núm. 31 (1996).
- Yglesias Guardia, María Enriqueta. *Carlos Poveda: de dónde vengo y adónde estoy* (San José: Museo de Arte Costarricense, 2015).
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. "Los Certámenes de Paisaje Rural y la expansión de la mancha urbana en Costa Rica (1973-2003)" en *Congreso sobre creación artística en la década de 1970*, ed. María José Monge Picado (San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central, 2019).
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. *La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)* (San José, Universidad de Costa Rica, 2013).
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)* (San José, Costa Rica: EUCR, 2004).

Anexo I

Actividad de movilización de artistas de Guatemala y Costa Rica, 1950-1996

| Exposiciones de “Arte Centroamericano y del Caribe” reportadas por la OEA, 1950-1996 | | | | | |
|--|----------------------|---|---|--|---|
| N. | Fecha | Título y tipo arte en la Exposición | Artistas y nacionalidad | Lugar de la exposición | Otros datos sobre la muestra |
| 1 | 1956-1957 | Exposición del golfo de México y del mar caribe (En el Boletín) o Exhibición internacional de Arte del Golfo y del Caribe” (Revista Américas) | Viene la información de la premiación. | En varios sitios: El Museo de Bellas Artes de Houston, Instituto de Artes de Boston. | Viaja por EE. UU. |
| 2 | Enero 1960 | “Festival de Verano de las Américas”. | No hay más información. | Houston, Texas. EE. UU.. | 105 cuadros, dibujos, y esculturas de 54 artistas. |
| 3 | Enero-Diciembre 1963 | “Pintores centroamericanos”. No se amplía sobre el tipo de arte. | Viene la lista completa. | Penn State University, EE. UU.. | En, Colegio de Arte y Arquitectura organizan, exhibición en Abril-mayo. |
| 4 | Enero-Diciembre 1964 | Arte de Centroamérica y Panamá. Expo del Salón Esso. | Viene la lista completa | La exposición viaja por Centroamérica, y EE. UU. | En la Feria Mundial de NY, 48 artistas a cargo de Sicre, patrocinada por la Esso. |
| 5 | Mayo 1964 | “Arte primitivo de América”. Arte primitivista o arte | George Liautaud Haití, 2 pinturas hondureño | La Jolla Art Center (se convertiría a | Obras de Brasil y Colombia |

| | | | | | |
|---|-------------------|--|---|--|---|
| | | naive | Antonio Velásquez y la nicaragüense Asilia Guillén. | Museo de Arte contemporáneo de San Diego, EE. UU.). | también. |
| 6 | 1965 | Películas de Arte Centroamericano | Carlos Poveda lleva el documental a Costa Rica y Puerto Rico. | Estudios Generales, UCR Costa Rica. | Departamento de Estudios Generales y el curso de Apreciación de Artes Plásticas |
| 7 | Febrero-Mayo 1965 | "Argentina, Guatemala y Costa Rica en la UP" | Viene la lista completa. | Washington, D. C. EE.UU, la muestra viaja a Berlín y Nueva York. | Muestras de los premiados en el Salón Esso Centroamericano de Artistas Jóvenes. Esso Standard Oil patrocina la expo. |
| 8 | Enero-Dic 1966 | Exhibición de la colección ESSO | No hay más información. | Tegucigalpa, Honduras. | En la Escuela de Bellas Artes. "Arte de CA y Panamá" |
| 9 | 1968 | Cine en la Unión Panamericana | No hay más información. | Washington, DC. EE. UU. | Se pasan los documentales que hace la UPA: Salón Esso de Artistas jóvenes" 20 min. "Arte de América Central" 30 mins en |

| | | | | | duración. |
|----|-----------------------|--|--|--|---|
| 10 | 1969 | "Pintura Contemporánea Centroamericana" | Viene la lista completa. | Instituto Italo-Americano, Roma, Italia. | 42 artistas de la región. |
| 11 | Julio-Septiembre 1970 | No hay más información. | Armando Morales de Nicaragua, Abularach de Guate. | Washington , DC. EE. UU. | No hay más información. |
| 12 | Febrero 1973 | Arte Contemporáneo del Caribe. | Artistas países miembros de la OEA. Incluidos nuevos miembros Trinidad y Tobago, Barbados y Jamaica. | Washington , DC. EE. UU. | Jane Harmon es quien hace la revisión de artistas, es una muestra en las páginas de Américas. |
| 13 | Marzo 1977 | Artistas Centroamericanos en la colección del Museo de Arte Contemporáneo de América Latina. | Viene lista completa. | Washington , DC. EE. UU.. | Artículo y muestra de obras en las páginas de Américas, escrito por Arbon Jack Low. |
| 14 | Abril 1981 | Contemporary Inter-American Graphics | No vienen datos | Centroamérica, sin más datos. | Se comisiona obra a 249 artistas. |

Exposiciones de artistas costarricenses y guatemaltecos en EE. UU. o Europa, reportadas por la OEA, 1950-1996

| N | Fecha | Título y tipo de | Artistas y nacionalidad | Lugar de la exposición | Otros datos sobre la muestra |
|---|-------|------------------|-------------------------|------------------------|------------------------------|
|---|-------|------------------|-------------------------|------------------------|------------------------------|

| | | Exposición | | | |
|---|-------------------|--|---|--|---|
| 1 | Abril 1950 | Sin datos. | Roberto González Goyri y Roberto Ossaye | Galería "Roko" | Viven desde hace más de un año en EEUU., estudiando como becados del Gobierno de Guatemala |
| 2 | Septiembre 1950 | Mérida en Roma | Carlos Mérida | Roma, Italia. | Exposición en Nov en Roma, donde inicia labores como Agregado Cultural de la Legación Guatemalteca. |
| 3 | Febrero 1955 | Pintora de Costa Rica | Pachita Crespi | En su propia Galería en Nueva York. Dirección 205 E, calle 58. | Residente en EE.UU desde hace años. |
| 4 | Julio-Agosto 1955 | Homenaje a Mérida. Óleos, temples, vinilitas, caseínas y dibujos | Carlos Mérida | Caracas, Venezuela | Coordinan el MEP y el Museo de Bellas Artes. Primera muestra de Mérida en el país. |
| 5 | Julio-Agosto 1955 | Francia: Artistas Guatemaltecos, litografías | Adalberto de León Soto. | Galería Le Soleil Dans la Tete. Dirección: 10, Rue de Vaugirard. | Revista Ars dice de su obra: "dibujo puro, de una dureza despojada de todo encanto fácil" |
| 6 | Abril 1956 | Arte Guatemalteco | Viene la lista completa. | Washington, DC. EE. UU. | Por motivo de la Mesa Redonda Panamericana. Exposición de artes y Música. |
| 7 | Mayo-Junio 1956 | Adquisiciones recientes: Guatemala . | Roberto González Goyri | Museo de Arte Moderno, | MOMA anuncia compra de obra, con divulgación |

| | | | | | |
|----|----------------------|---|-------------------|------------------------------------|--|
| | | Escultura en bronce, "Cabeza de Lobo" (1950). | | NY. EE. UU. | de la UP. |
| 8 | 1957 | Adquisiciones recientes: Guatemala Oleo en canvas, "Pitaya" (1953) | Roberto Ossaye | Museo de Arte Moderno, NY. EE. UU. | MOMA anuncia compra de obra, con divulgación de la UP. La esposa e hija de Ossaye lo donan en memoria de su fallecimiento. |
| 9 | Enero-Febrero 1956 | Sin Datos. Muestra de óleos y gouchaes. | Rodolfo Mishaan | Galería Sudamericana | No hay más información. |
| 10 | Enero-Diciembre 1960 | Sin datos. Oleos. | Harold Fonseca | Collector Gallery. | No hay más información. |
| 11 | Enero-Diciembre 1960 | Sin datos. 15 dibujos sobre la época prehispánica. | Carlos Mérida | México | Se le califica como "precursor del arte nuevo en América". |
| 12 | Mayo 1961 | Sin datos. 18 Óleos. | Rodolfo Mishaan | Washington , D.C EE. UU. | No hay más información. |
| 13 | Mayo 1961 | Sin datos. 26 dibujos en tinta. | Rodolfo Abularach | Nueva York, no dice dónde. | The Herald Tribune escribió: "arte extraño, de buen gusto, de imaginación". |
| 14 | Enero-Junio 1962 | Adquisiciones recientes: Guatemala. Tinta y pluma: "Untitled" (1960). | Rodolfo Abularach | Museo de Arte Moderno, NY. EE. UU. | No hay más información. |
| 15 | Enero-Junio 1962 | Retrospectiva Carlos Mérida. Sin | Carlos Mérida | Instituto McNay, San Antonio | Es una retrospectiva. Febrero, expo de |

| | | datos. | | Texas. | 73 obras del pintor. |
|----|-----------------------|---|---|---|--|
| 16 | Junio-Julio 1962 | Sin datos. 21 cuadros. | Carlos Mérida | Galería Ph-Reichenbach. Dirección: 8 Av Martignon, París. Francia. | Son obras realizadas recientemente. |
| 17 | Agosto-Diciembre 1962 | Sin datos. 24 dibujos y 14 óleos respectivamente. | Roberto Cabrera y Marco Augusto Quiroa | Washington, D.C EE. UU | Dice que es su primera exposición en la UP. |
| 18 | 1964 | 10 artistas de Costa Rica: Grupo Ocho en la galería de la Unión Panamericana. | Guillermo Combariza, Lola Fernández, Harold Fonseca, Rafael García, Hernán González, Guillermo Jiménez, Carlos Moya, Carlos Poveda, Cesar Valverde. | Washington, D.C EE. UU | Coordinación entre la UP, el Instituto de Turismo, LACSA, y la Esso Standard Oil Co. |
| 19 | Enero-Diciembre 1964 | Abstracciones No hay más información. | Rodolfo Mishaan | Rockland Foundation, Nueva York, EE.UU. Dirección: 80 Old Greenbush Road W. Nyack. | La exposición fue en Noviembre. |
| 20 | Enero-Diciembre 1964 | Sin datos. Escultura. | Francisco Zúñiga | Gallery of Modern art, Arizona. EE. UU. | No hay más información. |

| | | | | | |
|----|----------------------|---|--------------------------------|--|---|
| 21 | Enero-Diciembre 1964 | Pintor de Guatemala. Sin datos. | Elmar Rojas | Instituto de Cultura Hispánica. Madrid, España. | No hay más información. |
| 22 | Marzo 1965 | Pintores y escultores mexicanos contemporáneos | Carlos Mérida está presente. | Arizona, EE. UU. | Comité de amigos del Arte Mexicano patrocinó. |
| 23 | Enero-Diciembre 1965 | Exposiciones individuales en la galería de la Unión Panamericana. Dibujo. | Efraín Recinos y Carlos Poveda | Washington, D.C EE. UU. | Como ganadores del salón Esso y mención en la Bienal de Sao Paulo respectivamente. Poveda participó como miembro de la delegación de la UP. |
| 24 | Enero-Diciembre 1965 | Pintor de Costa Rica. Sin datos. | Carlos Poveda | Galería Rubbers, Argentina. | Exposición en Septiembre. |
| 25 | Enero-Diciembre 1965 | 4 latinos. Sin datos. | Roberto Cabrera | Galería Sudamericana, Nueva York, EE. UU.. | Exposición entre Marzo y Abril. |
| 26 | Enero-Diciembre 1966 | Sin datos. Dibujos recientes en esmalte. | Carlos Poveda | Randolph Gallery, Houston, Texas, EEUU. | Exposición en Abril: "Color sofisticado, humano y humorístico en su tratamiento del tipo humano". |
| 27 | Enero-Diciembre 1966 | Sin datos. | Carlos Mérida | Martha Jackson Gallery, Nueva York, EE. UU.. Dirección: 32 E-39st. | James Harithas lo compara con Klee y Mondrian. |
| 28 | Enero-Diciembre | Sin datos. Dibujos | Carlos Poveda | Museo de la Universidad | Exposición en Enero. |

| | | | | | |
|----|----------------------|--|---|---|---|
| | 1966 | recientes en esmalte. | | de Puerto Rico. | |
| 29 | Enero-Diciembre 1966 | No hay más información. | Julio Zachrisson y Eduardo Agüero de Costa Rica | Museo del Toro. | Museo Taurino, Madrid Museo del Toro, Soria? |
| 30 | 1967 | Arte de Guatemala. | Roberto Cabrera, Anleu Díaz, Carlos Izquierdo, Hernández, Roberto González Goyri, Efraín Recinos, Rojas, Luis Díaz y Marco A. Quiroa. | Museo de Miami. | No hay más información. |
| 31 | I 1967 | No hay más información. | Carlos Mérida | Galería de Arte Mexicano de Inés Amor. | Exposición entre enero y febrero. Pinturas y maquetas para murales y vitrales |
| 32 | I 1967 | La monja pintora de Costa Rica. Sin datos. | Sor María de la Salette | Sede del Banco Interamericano, EE. UU.. | Exposición en Octubre. |
| 33 | 1 y 2 1968 | Sin datos. Paisajes figurativos. | Ricardo Morales | Washington , D.C EE. UU. | Se indica que es "Personalidad de las más jóvenes de su país". |
| 34 | 1 y 2 1968 | Sin datos. Arte abstracto. | Lola Fernández | Washington , D.C EE. UU. | Exposición Octubre- Noviembre. Su primera exposición en la UP. |
| 35 | 1 y 2 1968 | Sin datos. "Abstraccionismo geométrico" | Margarita Fanjul | Cisneros Gallery, Nueva York, EE. UU.. | Exposición en Enero. "Representativa de Centroamérica |

| | | | | | |
|----|------------|---|---|---|--|
| | | | | Dirección. 1316 Madison Ave. | y figura destacada del arte latinoamericano, exhibe una muestra de su producción más reciente" |
| 36 | 1 y 2 1968 | La codicia. Abstracción | Rodolfo Mishaan | East Hampton Gallery, Nueva York, EEUU. | Exposición entre Septiembre y Octubre. Se indica: "13 abstracciones ejecutadas en láminas de oro ...sobre fondos monocromos en acrílico con inspiración en el legado maya". |
| 37 | 1 y 2 1968 | No hay más información. | Arte de Guatemala, sin datos de nombres. | Helena Newland Gallery of art, California. EE. UU.. | Muestra representativa de este país. |
| 38 | 1 y 2 1969 | La codicia. Abstracción | Rodolfo Mishaan | Banco Interameric ano de Desarrollo, EE. UU.. | Exposición en Marzo. 15 obras. |
| 39 | 1 y 2 1969 | No hay más información. Escultura, plástico en plexiglás. | Rodolfo Mishaan | East Hampton Gallery, Nueva York, EEUU. | Plexiglás, de 3x6. Mishaan presenta "el vuelo del quetzal en diversas combinaciones de franjas plásticas en azul y rojo". |
| 40 | 1 y 2 1969 | No hay más información. | Carmen Lesay / Carmen Venegas Livesay | California Museum of Science and Industry, Los Angeles, EEUU. | Exposición de pinturas en Septiembre. El Consulado de Costa Rica patrocina. 50 pinturas. |

| | | | | | |
|----|----------------------|--|--|--|---|
| 41 | 1 y 2 1969 | No hay más información. | Rodolfo Abularach | Galería Buchholz Múnich, Alemania. | Exposición entre Marzo y Abril. Galería dedicada a artista latinoamericanos, pronto abriría sedes en Nueva York y Bogotá. |
| 42 | 1 y 2 1970 | No hay más información. | Carlos Mérida | Galería del Centro para Relaciones Internacionales, Nueva York, EE. UU.. | Exposición entre Junio y Agosto. Pinturas y dibujos. |
| 43 | 1 y 2 semestres 1970 | No hay más información. | Rodolfo Abularach | Graham Gallery, Nueva York, EE. UU.. | Exposición Septiembre y Octubre. |
| 44 | 1970 | Exposición de adquisición reciente "Le Pont", Collage. Madera quemada. | Juan Luis Rodríguez | Museo de Arte Moderno de París, Francia. | No hay más información. |
| 45 | 1973 | No hay más información. | Rafael Fernández | Washington , D.C EE. UU. | Artista comenta que: "confronto mis misterios y al mismo tiempo, creo nuevos mitos para explicar mi propia existencia". |
| 46 | 1973 | Huipiles de Guatemala con pinturas de y objetos precolombinos. | Rodolfo Mishaan | Squibb Gallery, Nueva York, EE. UU.. | Exposición entre Septiembre y Octubre. |
| 47 | 1982 | Nueva pintura de Costa Rica | Carlos Bates, Luis Chacón, Lola Fernández, | OEA | No hay más información. |

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| | | | Rafa Fernández, Cathy Giusti, Gonzalo Morales, Oscar Méndez, Ricardo Ulloa Barrenechea | | |
|--|--|--|--|--|--|

| Certámenes internacionales donde participan costarricenses y guatemaltecos, reportados por la OEA, 1950-1996 | | | | | |
|--|-------------|--|---|-------------------------------|---|
| N | Fecha | Certamen | Artistas y nacionalidad | Lugar de la exposición | Otros datos |
| 1 | 1953 | VII Certamen Nacional Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes. | Premios: Roberto Ossaye, 1er. Dagoberto Vásquez II, Arturo Martínez III, escultores Dagoberto Vásquez I y II, Roberto González Goyri. | Palacio Nacional de Guatemala | No hay más información. |
| 2 | Agosto 1954 | XXVIII Exposición Bienal Internacional de Venecia. | Guatemala | Venecia, Italia | No hay más información. |
| 3 | Junio 1955 | III Bienal de Sao Paulo. | Cuba, Rep. Dominicana, Venezuela, nada más de LA. | Sao Paulo, Brasil. | Nota dice que: "Primera vez que participa la selección especial independiente de las secciones nacionales, organizada por la UP, con artistas |

| | | | | | |
|---|--------------------------------|---|--|--------------------------------------|--|
| | | | | | que por una u otra razón, no pudieron concurrir en los conjuntos de sus respectivos países" |
| 4 | Septiembre- Octubre 1955 | 44va Feria anual de Minnesota | Roberto Ossaye Guatemala, artistas de República Dominicana, Cuba y Rodrigo Peñalba, Nicaragua. | Saint Paul, Minnesota, EE. UU. | Organizado por la Sección de Artes Visuales de la UP. |
| 5 | Septiembre 1957 | Certamen Nacional permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, "15 Septiembre" | Viene Lista completa. | Palacio Nacional de Guatemala | Direcciones Generales coordinan y Ministerios de Educación de los países. |
| 6 | 1959 | Primera Bienal Interamerican a de Pintura y grabado | Carlos Mérida, Francisco Alvarado, Abella, Francisco Amighetti, , Gonzalo Boza, Floria Pinto, Lola Fernández, Felo García, Jorge Gallardo, Guillermo Jiménez, Flora Luján, Luccio Ranucci, César Valverde, Luisa González Sáenz, Carlos | México | Luis Cardoza y Aragón (escritor y crítico guatemalteco), la pintora cubana Amelia Peláez, el pintor David Alfaro Siqueiros entre otros son jurado del certamen. |

| | | | | | |
|----|-----------------|---|--|---|--|
| | | | Mérida, Grabado: Rodolfo Abularach, Roberto González Goyri, Rina lazo, Roberto Cabrera, Dagoberto Vázquez, Marco A Quiroa. | | |
| 7 | 1959 | XX Bienal internacional de Acuarela | Carlos Mérida representa a México. | Museo de Brooklyn, Nueva York, EE. UU. | Participan México, Canadá y EE. UU. |
| 8 | 1960 | V Certamen Nacional de Cultura | Rodolfo Abularach y Julia Díaz quedan en empate. | El Salvador | El jurado está compuesto por Rodrigo Peñalba, Carlos Mérida y Francisco Zúñiga. Dice la nota: "El lote, juzgándole en su totalidad, es limitado en número y pobre en calidad". |
| 9 | Septiembre 1960 | Certamen Nacional permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, "15 Septiembre" | Gana guatemalteco Rafael Pereyra. Menciones honoríficas a Felo García. | Guatemala | Coordina la Dirección General de Bellas Artes en la Municipalidad de Guatemala. 50 obras seleccionadas. |
| 10 | 1960 | II Bienal Interamerican a de Pintura y grabado | Francisco Zúñiga Gran premio nacional de escultura. Participa Carlos Mérida, | México | No hay más información. |
| 11 | Septiembre 1962 | Certamen Nacional permanente | No hay más información. | Escuela de Artes Plásticas, | Exposición de Grabado y escultura |

| | | | | | |
|----|-----------------|---|--|--|--|
| | | de Ciencias, Letras y Bellas Artes, "15 Septiembre" | | Guatemala | |
| 12 | Febrero 1962 | Bienal de Sao Paulo | Rodolfo Mishaan, Rodolfo Abularach | No hay más información. | No hay más información. |
| 13 | 1964- 1965 | I Salón Esso | Viene lista completa. | Biblioteca Nacional, San Salvador (ganadores presentan en la galería de la UP) En 1967 se presentan en Maracaibo, Venezuela. | Jurados del premio internacional: Alfred H. Barr. (fundador del Moma), Jr. Gustave Von Groschwitz y Thomas M. Messer (ex director del Guggenheim). Jurados locales: Direcciones Generales y críticos de arte. |
| 14 | 1965 | VIII Bienal de Sao Paulo | Mención honorífica: Carlos Poveda por dibujo. Participa Guatemala con Roberto Cabrera, Marco A Quiroa entre otros. | Sao Paulo, Brasil. | Participan también Panamá, Nicaragua de la región. Poveda representa a la Unión Panamericana. |
| 15 | 1965 | II Bienal Americana de Grabado | Rodolfo Abularach, Enrique Anleu, Roberto Cabrera, Luis Díaz. | Santiago, Chile | Participa Panamá también |
| 16 | 1965 | IV Bienal de París, Francia | Roberto Cabrera, Marco A Quiroa, Efraín | París, Francia | Estos artistas también exponen en la Galería DS en Guatemala. |

| | | | | | |
|----|----------------|---|---|---------------------|---|
| | | | Recinos, Luis Díaz | | |
| 17 | 1966 | Certamen Nacional permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, " 15 Septiembre" | No hay más información. | Guatemala | No hay más información. |
| 18 | Noviembre 1967 | Certamen Nacional de Cultura, El Salvador. | Margot Fanjul Segundo premio. Primera mención Luis Díaz. | El Salvador | Dirección General de Bellas Artes y el MEP, coordinan. Marta Traba, Oswaldo Guayasamín y José Luis Cuevas, jurados. |
| 19 | 1967 | III Bienal Americana de Grabado | Rodolfo Abularach. Costa Rica: Francisco Amighetti. Guatemala: Roberto Cabrera, Luis Díaz, entre otros. | Santiago, Chile | Premio "Ministerio de Relaciones Exteriores" a un grabador extranjero: Abularach. |
| 20 | 1968 | I Bienal Iberoamericana de Pintura, Coltejer | Costa Rica y Guatemala. Felo García. | Medellín, Colombia | No hay más información. |
| 21 | 1968 | III Concurso internacional de grabado en miniatura | Rodolfo Abularach, Guatemala. | Nueva York, EE. UU. | En el Pratt Graphic Center. |
| 22 | 1968 | Certamen Nacional permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, " 15 Septiembre" | No hay más información. | Guatemala | Premio único lo comparten Efraín Recinos y González Goyri |

| | | | | | |
|----|-----------|---|---|-----------------------|--|
| 23 | 1969 | Certamen Nacional permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, " 15 Septiembre" | No hay más información. | Guatemala | Ganadores: Primer Premio Elmar Rojas, Segundo Premio Efraín Recinos, Tercer Premio Marco A Quiroa, dos menciones a Margot Fanjul y Luis Díaz |
| 24 | 1969 | Primer concurso Xerox | Participan solo panameños. | Panamá. | El jurado del evento: José Gómez Sicre, Dinorah Bolandi, y Director de Programa de Bellas Artes de Miami. Van 82 obras. |
| 25 | 1970 | I Bienal de Grabado Latinoamericano | Francisco Amighetti, Roberto Cabrera | San Juan, Puerto Rico | En Enero. |
| 26 | 1970 | I Bienal Interamericana de Arte | Por contratiempo Centroamérica no logra participar. | Uruguay | No hay más información. |
| 27 | 1970 | II Bienal de Arte Coltejer un | Margot Fanjul | Medellín, Colombia | No hay más información. |
| 28 | 1971 | Bienal de Sao Paulo | Luis Díaz Mención, Goyri | Sao Paulo, Brasil | No hay más información. |
| 29 | 1973-1974 | XEROX '73: Concurso de Arte Pictórico. Primer Salón Internacional Xerox 1974 | Claudio Carazo. | Panamá | El jurado de preselección: crítico de arte y arquitecto de Guatemala Lionel Méndez y el crítico suizo Jean Pierre Guillermet. |
| 30 | 1973 | Subasta Juannio. | No hay más información. | Guatemala. | No hay más información. |

| | | | | | |
|----|------|--|--|-------------------------|--|
| 31 | 1973 | Certamen Nacional permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, "15 Septiembre" | No hay más información. | No hay más información. | No hay más información. |
| 32 | 1977 | II Certamen Internacional Xerox | Luis Díaz Ganadores: Gonzalo Morales, Crisanto Badilla, Rafa Fernández, Felo García, Georgina Pino, Jorge Manuel Vargas. | No hay más información. | Jurado de Costa Rica: Guillermo Montero. |
| 33 | 1979 | III salón internacional Xerox | Rodolfo Stanley | No hay más información. | No hay más información. |

| Exposiciones de "Arte Latinoamericano" con representación de Centroamérica (y el Caribe) en EEUU o Europa, reportadas por la OEA, 1950-1996 | | | | | |
|---|---------------------------------|--|---|---|--|
| N. | Fecha en que aparece la noticia | Título de exposición. Tipo de arte mostrado | Artistas y nacionalidad | Lugar de la exposición | Otros datos sobre la muestra |
| 1 | Abril de 1950. | "Arte de las Américas". Una exposición viajera o ambulante. Se mencionan 25 óleos y acuarelas y dibujos. | Carlos Mérida (Guatemala), Rodrigo Peñalba (Nicaragua). Amelia Peláez y Mario Carreño (Cuba). | EE. UU., Panamá, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Cuba, Guatemala, El Salvador, Honduras, Managua, San José. | 33 artistas. Organizada por la UPA, en Costa Rica se muestra en el Museo Nacional. |

| | | | | | |
|---|----------------------|--|--|---|---|
| 2 | Mayo 1950 | Arte y Artistas De la América Latina | No hay más información. | Galería "Boyd-Britton" Chicago, en Abril. | No hay más información. |
| 3 | Abril 1952 | Arte Latinoamericano | No hay más información. | Galería de Arte Morse, del Rollins College en Winter Park, Florida. | En cooperación con Galerías Hugo y Knoedler de NYC. |
| 4 | Marzo-Abril 1954 | Pintura de América. | Sólo vienen datos de la sección de Guatemala. No hay más información. | EEUU., Washington D.C | Todas las gestiones las realizó la Sección de Artes Visuales de la UPA. |
| 5 | Abril-Junio 1955 | Arte de las Américas, sin datos de tipos de arte exhibido. | Francisco Zúñiga (Costa Rica), Nicolás de la Escalera y Amelia Peláez (Cuba). | EEUU., Washington D.C | Por motivo del "Día de las Américas", y el Sexagésimo quinto aniversario de la Fundación de la OEA. |
| 6 | Abril y Mayo 1960 | Día de las Américas, (o día panamericano) , "Arte Contemporáneo de América Latina" | Rodolfo Mishaan, Julio Girona de Cuba, Carmen Herrera Cuba, Eudoro Silva Panamá. | En la sede de la UPA en Washington y posteriormente en Mayo en la Galería Zegri en NYC. | 30 artistas de 15 países. |
| 7 | Enero-Diciembre 1960 | Dibujos contemporáneos de Latinoamérica | No hay más información. | EEUU., Washington D.C y el museo Smithsonian. | 11 países latinos exponen. No hay más información. |
| 8 | Enero-Junio | "Artista Españoles y | Abularach. y artistas de | Galería David Herbert, Nueva | Los artistas escribieron |

| | | | | | |
|----|----------------------|--|---|---|---|
| | 1961 ¿? | Latinoamericanos" | República Dominicana. | York | en el catálogo, con comentarios de críticos |
| 9 | Enero-Junio 1961 | Latin America, New Departures | Armando Morales, Ricardo Martínez, etc. | Boston. No hay más información. | Sicre comenta: "se ha intentado evitar la inclusión de pintores con demasiada reputación internacional, ya establecida, como también el talento de jóvenes" |
| 10 | Enero-Junio 1962 | Pintura neo-figurativa en América Latina | Armando Morales de Nicaragua y Alberto Dutary y Guillermo Trujillo de Panamá. | Expo en la sala principal de exposiciones de la UPA Washington. | 10 cuadros. No hay más información. |
| 11 | Enero-Junio 1962 | Pintura latinoamericana contemporánea | Pintura de Nicaragua y otros, no dice nombres. | Massachusetts, EEUU.. Muestra en marzo en el Dwight Art Memorial. | Se dio en Marzo de 1962, patrocinada por Mount Holyoke Friends of Art. |
| 12 | Enero-Junio 1962 | EEUU: Arte contemporáneo latinoamericano | Cubanos participan, solo viene en la lista. | No hay más información. | No hay más información. |
| 13 | Julio-Diciembre 1962 | Artes gráficas de Latinoamérica | De Cuba participan Hugo Consuegra y Mario | En la Adams Morgan Gallery. | Exposición de obra gráfica, dibujos, acuarelas |

| | | | | | |
|----|----------------------|---|--|------------------------------------|--|
| | | | Carreño Dutary y Oduber de Panamá, Morales de Nicaragua, Abularach de Guatemala. | | de gente de la región. Fue entre agosto y septiembre 1962. |
| 14 | Julio-Diciembre 1962 | Arte de las Américas | Asilia Guillén, Armando Morales, Wilfredo Lam de Cuba, etc. | Andrews Morris en NYC. | No hay más información. |
| 15 | 1963 | Exposición de Arte de América Latina y España | Armando Morales, Julio Zachrisson, Rodolfo Abularach ganan premios | Argentina | No hay más información. |
| 16 | Julio 1963 | Arte Actual de América y España. | No hay más información. | Madrid | Organizada por Luis González Robles, José Gómez Sicre y Instituto de Cultura Hispánica. |
| 17 | Enero-Diciembre 1964 | Arte la en Alemania | No hay más información. | en la sede del congreso en Berlín. | La nota dice: "exhibición de industria alemana", socios del progreso se llama la expo. Participan países de la OEA y Jamaica, Trinidad y Tobago, |

| | | | | | |
|----|----------------------|--|---------------------------------|---|--|
| | | | | | etc. |
| 18 | Julio 1964 | "Exposición Latinoamericana de Gettysburg" | No hay más información. | Gettysburg College en Pensilvania | En Marzo. Mayoritariamente Sudamérica y México. |
| 19 | Junio 1964 | Pintura latinoamericana, entre las colecciones privadas de la ciudad. | No hay más información. | Watkins Gallery, American University, Washington, D.C.. | 30 obras. No hay más información. |
| 20 | Octubre 1964 | "Nuevas personalidades" 57 artistas de LA. | No hay más información. | Edificio Pepsi-Cola, Nueva York. | Joan Crawford visita la muestra con artistas bolivianos. Organizado por la UP. |
| 21 | Febrero 1965 | Arte Latinoamericano | Carlos Poveda, Panamá, Cuba. | Rutgers University, Nueva Jersey, EEUU. | Préstamos de la UPA por el día de la Cultura Hispana. |
| 22 | Enero-Diciembre 1965 | Se aprovecha el evento del Salón Esso de artistas jóvenes, para organizar una expo de Conmemoración del 75 aniversario de la Fundación del Sistema Interamericano, | Todo Centroamérica y el Caribe. | Viene una lista de las sedes a las que viaja la expo. | En Centroamérica los jurados fueron Direcciones Generales, José Gómez Sicre, el poeta Salarrué, Marta Traba en Bogotá, y Alfred J. Barr. |
| 23 | Enero-Diciembre 1965 | Exhibición Interamericana | No hay más información. | Museos de EEUU. y Europa. | Objetivo: "Dar estímulo y |

| | | | | | |
|----|----------------------|---|---|--|---|
| | | | | | situar en un ámbito internacional los nuevos valores de la plástica Latinoamericana”. |
| 24 | Enero-Diciembre 1965 | Arte latinoamericano | participa Cuba, El Salvador, Guatemala, Panamá, | MOMA, “Centennial Art museum. The Metropolitan Museum of Art Centennial” | No hay más información. |
| 25 | Octubre 1965 | 25 pintores de América Latina | No hay más información. | Agencia de publicidad J Walter Thompson, Nueva York, EEUU | No hay más información. |
| 26 | Enero-Junio 1966 | Nuevos nombres de América Latina | Carlos Poveda con sudamericanos. | Primero estuvieron en el Instituto de Arte Contemporáneo de Washington y luego Smithsonian | Departamento de exhibiciones circulantes del Smithsonian en Washington . 25 obras elegidas por Sicro. |
| 27 | Febrero 1966 | Exposición panorámica de América Latina | Carlos Poveda, Rodolfo Abularach, Marco A. Quiroa y Luis Díaz | Butler Institute of American Art en Youngstown Ohio y Rutgers University of New Jersey | Costa Rica, Nicaragua y Sur América participan. No hay más información. |
| 28 | Junio 1966 | La década emergente | No hay más información. | Guggenheim Museum, Nueva York, EEUU, Caracas, Dallas, Ottawa, también viaja a | 43 artistas. Celebración del Año Latinoamericano |

| | | | | | |
|----|----------------------|---|---|--|-------------------------|
| | | | | Cornell University, viajó a Illinois, Massachusetts y Florida. | |
| 29 | Julio-Diciembre 1966 | El espíritu de lo contemporáneo | Alfredo dasilva, Alberot Dutary, Carlos Mérida, y Sudamérica. Hay europeos. | Cocran Gallery Nueva York. | No hay más información. |
| 30 | Julio-Diciembre 1966 | EEUU: Arte contemporáneo de AL | No hay más información. | Gallery North en Rhode Island, | No hay más información. |
| 31 | Julio-Diciembre 1966 | Latinoamérica en Greenwich | No hay más información. | Connecticut, biblioteca de Greenwich. EEUU.. | No hay más información. |
| 32 | I Semestre 1967 | Semana Panamericana, de la Colección permanente del MOMA. | No hay más información. | MOMA, Museo de Arte Moderno de NY | No hay más información. |
| 33 | I Semestre 1967 | Nuevos talentos en obra gráfica | Abularach de Guatemala | Galería de Associated American Artists. | No hay más información. |
| 34 | I Semestre 1967 | Arte de América Latina | No hay más información. | Galería Peale, en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania, | No hay más información. |
| 35 | II Semestre 1967 | 5 Latinoamericanos en NY | No hay más información. | En el Centro de Relaciones Interamericanas, | No hay más información. |
| 36 | II Semestre 1967 | No hay más información. | Julio Zachrisson, Mario | Galería Zegri. | En Septiembre-Octubre. |

| | | | | | |
|----|------------------|---|---|---------------------------------------|---|
| | | | Carreño, No hay más información. | | |
| 37 | II Semestre 1967 | Nuevo arte de América Latina, parte de la Son de la Colección de la Esso Standard Oil | No hay más información. | Museo del Centro Cívico de Filadelfia | No dice quienes, solo que son cubanos que viven fuera de su país, Argentina. y otros artistas de AL, no dicen quienes. |
| 38 | II Semestre 1967 | Dibujo y Grabado de América Latina | Sudamérica, José Bermúdez, Abularach. | Caracas, Venezuela. | La Universidad de Venezuela patrocina. |
| 39 | II Semestre 1967 | Exhibición Internacional de Pittsburg | Son parte de Cuba en Cundo Bermúdez, Nicaragua Armando Morales. | Pittsburg, EEUU.. | No hay más información. |
| 40 | Mayo 1967 | "Exhibiciones circulantes" | Harold Fonseca. | No hay más información. | La división de Artes Visuales de la UP organiza con Mount St. Joseph College de Cincinnati, Ohio, Western College for women, etc. |
| 41 | JUNIO 1967 | Semana Panamericana | No hay más información. | MOMA, Nueva York. EE.UU. | No hay más información. |
| 42 | II | No hay más | Armando | Pittsburg, | Octubre, |

| | | | | | |
|----|---------------|---|--|---|---|
| | semestre 1967 | información. | Morales, Omar Rayo, etc. | Galería Michael Berger | expo de latinos, entre ellos |
| 43 | 1968 | Arte Latinoamericano | Wilfredo Lam de Cuba, Sudamérica. | Galería Walter Engel. | No hay más información. |
| 44 | 1968 | Grabado latinoamericano o actual | Julio Zachrisson, Rodolfo Abularach- | Edificio de Bellas Artes de Universidad de Pittsburg. | Organizado por el Departamento de Bellas Artes de esa U. |
| 45 | 1968 | Grabado latinoamericano o Actual. | No dice quienes, quizás Julio Zachrisson, Rodolfo Abularach de la expo anterior. | Galería Zegri | Es la 14 exhibición anual de grabado latinoamericano. |
| 46 | 1968-1969 | "Nuevos nombres en el Arte Latinoamericano" | Carlos Poveda | El museo Smithsonian. | Travelling Exhibition Service mediante contrato de arrendamiento que cubre los seguros y el transporte. |
| 47 | 1968 | Latin American 68' | Abularach, Waldo Díaz Balart, Margot Fanjul, Carmen Herrera. | Cisneros Gallery, Nueva York, EEUU. | No hay más información. |
| 48 | 1968 | Selecciones de la galería: más prestigiosos artistas contemporáneos | Armando Morales. No hay más información. | Galería de Arte J.L. Hudson, en Detroit, , viene dirección. | El director es Albert Landry. |
| 49 | 1968 | Artistas | No hay más | Delaware Art | 31 artista, 9 |

| | | | | | |
|----|------|--|--|---|---|
| | | Latinoamericanos contemporáneos | información. | Center, EEUU.. | naciones. No hay más información. |
| 50 | 1968 | Hemisferia 68` | Viene la lista completa. | San Antonio, Texas, EEUU.. | Feria Mundial de San Antonio, Patrocinio Fundación Kamco. |
| 51 | 1968 | "El arte de Latinoamérica Antigua y de Hoy". | No hay más información. | Isaac Delgado Museum of Art, New Orleans. | No hay más información. |
| 52 | 1968 | 5 pintores latinoamericanos | Manuel Carreño Cuba. | Galería Zegri. | No hay más información. |
| 53 | 1968 | exposición latinoamericana UNIFLAC | Angélica Thusius, de Honduras. No hay más información. | París | No hay más información. |
| 54 | 1969 | XVI exhibición de grabados | Abularach. No hay más información. | Museo de Brooklyn, | Octubre 1968-Enero, está presente Centroamérica. |
| 55 | 1969 | Exhibición anual de arte gráfico | Rodolfo Abularach | Galería Zegri. | No hay más información. |
| 56 | 1969 | Pintura Latinoamericana | Viene lista completa. | Carrol Reece Museum, Tennessee. | La OEA apoya. Muestra colectiva |
| 57 | 1969 | Festival de Arte Latinoamericano | No hay más información. | Brandeis University New Jersey, | Abril, Muestra de la colección permanente de la OEA. |

| | | | | | |
|----|------|--|---|--|--|
| 58 | 1969 | Colectiva Internacional: "Young artists from around the world" | No hay más información | Union Carbide Bldg, NYC. , | Mayo-junio. Expo colectiva y venta de obra por el International Play Group. |
| 59 | 1969 | Arte Latinoamericano | No hay más información | McDonough School Art Department Baltimore, | Organiza la OEA. |
| 60 | 1969 | Pintura Latinoamericana | No hay más información | Centro para las Relaciones Interamericanas de NY, en el Museo Guggenheim. | La mayoría de estas obras son de la colección, mediante donación de Fundación Neuman de Venezuela. |
| 61 | 1969 | Pintura Contemporánea latinoamericana | No hay más información | En Oklahoma, Philbrook Art Center de Tulsa, Oct. y el Museo de arte de la U de Oklahoma. | Organiza la OEA, 45 artistas. |
| 62 | 1969 | Maestros Latinoamericanos | Carlos Mérida | Cisneros Gallery, Nueva York, EEUU. Dirección. 1316 Madison Ave. | Dibujos, grabados de estos artistas en Noviembre. |
| 63 | 1969 | Festival de Cultura Latinoamericana | Se pasan los audiovisuales que ha hecho Ángel Hurtado con la UPA. | En Tennessee State University, Johnson City, entre otros. | Festival de Cultural Latinoamericano "Latin American Humanities Festival". |
| 64 | 1970 | Latin American Graphics 70 | Viene la lista completa. | Cisneros Gallery, Nueva York, EEUU. | No hay más información |

| | | | | | |
|----|------|---|--|---|--|
| 65 | 1970 | LA Galería Zegri | No hay más información | Nueva York. | 15 artistas. |
| 66 | 1970 | Segunda muestra de Arte panamericano | No hay más información | Biblioteca pública Central de Miami, viene dirección, | 34 artistas. El Cuerpo Consular lo auspicia, acreditado en Miami, y la Oficina de Asuntos Latinoamericanos de la arquidiócesis de la ciudad. |
| 67 | 1971 | Pintura latinoamericana | No hay más información | BID, EE. UU. | No hay más información |
| 68 | 1972 | Exposición de arte latinoamericano | No hay más información | Centro de Relaciones Interamericanas, EE. UU. | No hay más información |
| 69 | 1973 | Guatemala: Arte de las Américas | No hay más información | Instituto Guatemalteco-Americano de Cultura, | Con obras del Embajador de los EEUU en Guatemala, William Bowdler. |
| 70 | 1973 | Semana Panamericana | No hay más información | No hay más información | No hay más información |
| 71 | 1992 | "Canadá/ Latin America" | No hay datos. Solo hay mención de Cuba y Costa Rica. | Museo de las Américas. | No hay más información |
| 72 | 1976 | Arte Latinoamericano | No hay más información | No hay más información | Museo de la OEA nuevo. |
| 73 | 1976 | "Exposición de artes gráficas contemporáneas de artistas de | Rodolfo Abularach. | Washington, OEA. | Panamá también participa. Será |

| | | | | | |
|----|------|--|---|---|---|
| | | las Américas" | | | itinerante. |
| 74 | 1977 | Arte latinoamericano | No hay más información | Arte LA en la Renwick Gallery | No hay más información |
| 75 | 1978 | Actualidad gráfica- Panorama artístico-AGPA 1978 | Francisco Zúñiga, Rodolfo Abularach, entre otros. | BID, EE. UU. | Países representados: CR, Guate, Haití, República Dominicana, Trinidad y Tobago, etc. |
| 76 | 1979 | Colección de la OEA | Viene la lista. | Museo Lowe, Miami | Celebración semana de la hispanidad. |
| 77 | 1980 | Realismo y pintura latinoamericana: Los 70s | CUBA | Centro de Relaciones Interamericanas, EE. UU. | No hay más información |
| 78 | 1981 | Contemporary Inter-american graphics | No hay más información | Centro de Relaciones Interamericanas, EE. UU. | Patrocinado por el Container Corporation of America. |
| 79 | 1986 | A Latinamerican Expression | No hay más información | Museo de las Américas | No hay más información |
| 80 | 1989 | "Art of the Fantastic- Latin America 1920-1987" | No hay más información | EE. UU. | No hay más información |
| 81 | 1991 | Mujeres latinoamericanas en el arte | Rossella Matamoros | No hay más información | No hay más información |
| 82 | 1992 | Canadá/ Latinoamérica. | No hay más información | No hay más información | No hay más información |

Anexo II

Información detallada de CREAGRAF, 1976-1988

| Datos de los cursos impartidos por CREAGRAF o al margen de este, 1976-1988 ⁶¹³ . | | | | | |
|---|------|--|---------------------|--|--|
| Director de CREAGRAF | Año | Profesor a cargo | Temática del curso | Observaciones sobre el curso | Estudiantes destacados/as |
| César Valverde 1975- | 1976 | Rodolfo Abularach, viaja a CR 21- enero al 20 feb 1976. Expone en la Sala Enrique Echandi. | Grabado sobre metal | Técnica del grabado. Producen 126 grabados aprox. 70 se van a la OEA, 80 quedan en el Centro. Se envían copias a Guate para que la DGBA haga una expo. 19 alumnos. | CR: Claudio Carazo, Fernando Carballo, Lola Fernández, Ana Griselda Hine, Zulay Soto Guatemala: Carlos Sol, Otto Spinelli Otros países: Nicaragua, Panamá, |
| Luis Paulino Delgado | 1977 | José Ignacio Bermúdez. 17 enero- 18 febrero 1977. Expone dibujos en la Sala Echandi. | Litografía | Técnica del grabado. 20 alumnos. | CR: Rafa Fernández, Grace Herrera, Ricardo Morales, Luis Fernando Quirós Guatemala: Ramiro Antonio García Jiménez (muere 3 años después en los conflictos en Guatemala) Otros países: El Salvador, Honduras, |

⁶¹³ Fuente: Archivo de Creagraf, Escuela de Artes Plásticas, Universidad de Costa Rica.

| | | | | | |
|----------------------|------|---|------------|---|---|
| | | | | | Panamá, Nicaragua |
| Luis Paulino Delgado | 1978 | Carlos Colombino (Paraguay) 17 enero- 17 febrero 1978. Expo de grabado uruguayo en Sala Julián Marchena. Su exposición es en 1979. | Xilografía | Técnica del grabado. 21 alumnos. La expo de los alumnos se hace como tributo a Amighetti. | CR: Grace Herrera, José Luis López Escarré, Ricardo Morales, Georgina Pino, Floria Pinto, Luis Fernando Quirós Guatemala: Isabel Ruiz, Zipacná de León, Alfredo Guzmán Schwartz Otros países: Todo Centroamérica. |
| Luis Paulino Delgado | 1979 | Rafael Bogarín (Venezuela). 15 enero- 16 febrero 1979. Exposición en la Sala Julián Marchena 2-16 febrero. | Serigrafía | Técnica del grabado. 32 solicitudes. Primero curso donde participa el Caribe y Venezuela | Costa Rica: Rudy Espinoza, Luis Fernando Quirós, Virginia Vargas Guatemala: Rafael Ayala Otros países: Colombia, República Dominicana, Venezuela, Haití, Centroamérica |
| Luis Paulino Delgado | 1980 | Claudio Juárez (Peruano). 14 enero- 15 feb 1980. Expone en la | Intaglio | Técnica del grabado. 25 alumnos. 100 grabados producidos. | CR: Grace Herrera, Luis Chacón, Magda Santoanastasio, Rudy Espinoza, |

| | | | | | |
|--|------|--|----------------------|--|--|
| | | Sala Jorge Debravo. | | | Ricardo Morales Guatemala: Arnulfo Morataya Bolaños Otros países: Colombia, República Dominicana, Venezuela, Centroamérica menos Nicaragua |
| César Valverde (lo sustituye Juan José Herrera y Álvaro Sánchez) | 1981 | José Ignacio Bermúdez (cuba) 1-31 julio. | Fotografía Artística | Se imparte en Vacaciones de medio año, cosa atípica. 23 alumnos. | CR: Miguel Casafont Guatemala: Maximiliano Sigui Otros países: Barbados, Jamaica, Suriname, República Dominicana, Haití, Centroamérica. |
| Otros cursos paralelos al proyecto | 1981 | Francés M Huart y el japonés Hodaka Yoshida. 2 cursos de grabado en madera | | | |
| César Valverde (lo sustituye Juan José Herrera y Álvaro Sánchez) | 1982 | Franck. C. Eckmair, estadounidense Dictó conferencia sobre procesos de elaboración en Semana U, 1982. | Papel hecho a mano | 24 alumnos. | Costa Rica: Carlos Moya, Luis Fernando Quirós Guatemala: No participa Otros países: Barbados, Jamaica, Colombia, República Dominicana. |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | No participan Honduras, Panamá, Nicaragua, El Salvador |
| César Valverde (lo sustituye Juan José Herrera y Álvaro Sánchez) Domingo Ramos entra en 1983 también. | 1983 | Jack Perlmutter, estadounidense 22 agosto- 22 septiembre 1983. Expone en la Julián Marchena, litografías, grabados en metal y madera. Dicta charlas en el MAC cuando es directora Carmen Naranjo. | Diseño Gráfico (Asistencia técnica y artística para el desarrollo y mejoramiento del diseño gráfico). | Se imparte durante el período lectivo regular. Cosa atípica. 11 alumnos. Se envían los trabajos a la OEA. | CR: Adolfo Siliézar, Sor María de la Salette, Loida Pretiz, Luis Fernando Quirós. Guatemala: No participa. Otros países: Jamaica, Venezuela, El Salvador, Barbados, Panamá. |
| Otros cursos paralelos al proyecto | <p>1983</p> <p>Ana Griselda Hine: Taller Grabado en metal Luis Fernando Quirós: Taller Papel hecho a mano Talleres de Ex-creagrafistas</p> | | | | |
| | <p>1984</p> <p>Golda Lewis estadounidense: Taller Papel a mano Victoria Cabezas, Luis Paulino Delgado, Victoria Carboni, Dan clases en los semestres Talleres de Ex-creagrafistas</p> | | | | |
| Domingo Ramos Araya (sustituido por períodos | 1984 | Anthony Peter Gorny, estadounidense | Fotolitografía artística | 25 alumnos. | No hay datos |

| | | | | | |
|---|------|---|-----------------------|--------------|---|
| cortos por Grace Herrera Amighetti y Luis Paulino Delgado Jiménez) | | 7 enero-2 febrero 1985. Expone en la Galería Echandi, y da charla en el Auditorio de Bellas Artes llamada: "Experiencias artísticas" | | | |
| Domingo Ramos Araya (sustituido por períodos cortos por Grace Herrera Amighetti y Luis Paulino Delgado Jiménez) Amparo Cruz entra en el 85. | 1985 | Paul Martin, estadounidense | Litografía | 22 alumnos | CR: Alberto Murillo, Héctor Burke, Herberth Bolaños, Ricardo Morales, Rolando Garita, Xenia Gordienko (no es la primera vez que participa). Guatemala: Arnulfo Morataya, Mario Alfredo Gutiérrez Otros países: Ecuador, Panamá, Colombia, República Dominicana, |
| Amparo Cruz | 1986 | William Benton Kelly, estadounidense | (Taller de impresión) | No hay datos | No hay datos |

| | | | | | |
|--|------|---|--------------|--------------|--|
| Amparo Cruz- Carlos Guillermo | 1987 | Clarence Hope (Canadá), Expo en Artes plásticas para el cierre. | Fotomecánica | 22 alumnos. | CR: Gerardo Mora Carranza, Walter Orlando Tello Guatemala: No participó. Otros países: Antigua, Haití, Honduras, Panamá, Santa Lucía, Jamaica, Barbados, Colombia. |
| Se abren otros cursos, ya vencido el programa | | | | | |
| Amparo Cruz- Carlos Guillermo Montero | 1987 | - | - | - | No hay datos |
| Carlos Guillermo Montero | 1988 | Ron Mills | Litografía | No hay datos | No hay datos |
| Emilio Arguello Director de la Escuela de Artes Plásticas, 1991. Intenta resucitar CREAGRAF infructuosamente. | | | | | |